This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

29. c. 6

DE

L'ART CHRÉTIEN

IV

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

DE
L'ART CHRÉTIEN

PAR

A.-F. RIO

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

Ars longa, vita brevis.

TOME QUATRIÈME

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77
FRIBOURG-EN-BRISGAU, M. B. HERDER, LIBRAIRE

1867
Tous droits réservés

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 4 NOV. 1942
OF OXFORD

DE

L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE XXIII.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

Première période. — Influence des artistes de Trévise et de Padoue. Guariento, Altichieri, Avanzi, Giusto, Squarcione, Mantegna.

On n'est pas dans l'habitude de chercher de la poésie chrétienne dans l'histoire de la république de Venise; drame vénitien, épopée vénitienne, sont des accouplements de mots qui n'ont pas encore figuré dans l'énumération des produits littéraires des peuples modernes; l'éloquence vénitienne n'a pas fait beaucoup plus de bruit, et comme les compositions lyriques, élégiaques ou pastorales n'y ont été ni assez nombreuses ni assez saillantes pour être la matière de recherches sérieuses de la part des écrivains étrangers, Venise, une fois dépouillée de sa grandeur politique et commerciale n'a pas même obtenu le

genre d'hommage qui est dû aux nations les plus avancées dans leur déclin, quand elles ont fait dans leurs beaux jours des provisions de gloire et de dignité pour leur vieillesse.

Cette injustice a tenu à plusieurs causes, dont la plus importante a été l'avortement de la langue vulgaire chez les habitants des Lagunes; car le dialecte vénitien, le plus naïf et le plus harmonieux de tous ceux qui se parlent en Italie, est tellement limité dans ses ressources, que son emploi devient impossible quand il s'agit de mettre de la force ou de la dignité dans le langage; et les Vénitiens eux-mêmes avaient si bien senti cette impuissance, qu'aux funérailles des doges, des capitaines de mer et des hommes illustres dans tous les genres, l'orateur chargé de prononcer leur éloge funèbre se croyait obligé de recourir à une langue morte pour interpréter dignement les sentiments de reconnaissance et d'admiration que le héros, objet de la cérémonie, avait laissés dans les cœurs de ses concitoyens. A plus forte raison les auteurs de poëmes héroïques durent-ils s'imposer l'obligation d'emprisonner leurs pensées dans un idiome qui, outre l'inconvénient de n'être pas fait pour elles, avait encore celui de créer dans l'État je ne sais qu'elle poésie savante et privilégiée dont le peuple était exclu, et d'empêcher la circulation de la vraie poésie, de la poésie populaire, dans tous les membres du corps social.

La langue latine devint donc, parmi les patriciens et parmi les savants chargés de leur éducation, la

langue de l'enthousiasme et de l'imagination ; les victoires sur terre et sur mer furent chantées en latin ; les annales de Venise furent écrites en latin par les historiographes de la république ; et, par un excès de fanatisme qu'on a peine à comprendre, la divine comédie de Dante fut traduite en latin.

Tous les monuments de cette littérature bâtarde subsistent encore aujourd'hui ; mais personne jusqu'à présent n'a songé à les retirer du cercueil où ils ont été déposés en naissant. Il semble qu'on soit convenu de les regarder comme des œuvres mortes, et en quelque sorte comme des non-valeurs dans l'inventaire des richesses intellectuelles de l'Italie moderne. Ce jugement a pu être quelquefois trop sévère, mais au fond il n'est pas injuste : l'injustice a été de s'arrêter à certaines formes déterminées, comme l'épopée et le drame ; et sur ce que Venise n'avait rien produit de marquant dans aucun de ces deux genres, d'affirmer que le génie du peuple vénitien n'avait pas répondu à la grandeur du rôle qu'il a joué dans l'histoire. On n'a pas recherché si la séve poétique qui fermenta toujours dans ces âmes ardentes ne s'est pas échappée par une autre issue, et si, à défaut des formes classiques envahies par une langue étrangère, elle n'en a pas revêtu d'autres plus originales et plus accessibles aux imaginations populaires. Cette recherche aurait conduit à des conclusions bien différentes de celles qui ont été admises jusqu'à présent par rapport à la poésie vénitienne, réputée la plus pauvre de toutes, et cependant si riche, si variée, si

grande et si merveilleuse quand on l'envisage sous la double forme de la légende et de l'art.

A Venise, comme dans le reste du monde chrétien, la légende fut la forme primitive de la poésie, et si elle n'y jeta pas de racines plus profondes, du moins elle s'y épanouit en une plus grande variété de fleurs qui formèrent comme la décoration de son berceau, et ne perdirent rien de leur fraîcheur dans les beaux jours de la république. Chaque temple, chaque monastère, chaque monument religieux ou national y naissait avec son cortége de légendes, qui allait se grossissant de siècle en siècle, et, comme si les traditions locales avaient été insuffisantes, le peuple allait conquérir celles de l'Égypte, de l'Asie Mineure et de la Grèce, qu'il naturalisait dans ses lagunes, à mesure qu'il y apportait les reliques des saints et des martyrs, pour les soustraire aux outrages des infidèles, devenus maîtres des pays où avaient été fondées les premières églises chrétiennes.

L'ardeur des Vénitiens pour ce genre de conquêtes continua pendant toute la durée du moyen âge; et, sous ce rapport, on peut dire qu'aucune nation européenne ne s'est tant enrichie des dépouilles étrangères, sans que pour cela le génie national ait rien perdu de son originalité et de sa fécondite. Au contraire, la fusion des éléments indigènes avec les éléments venus du dehors, a donné naissance à une poésie légendaire plus riche qu'aucune autre dans ses variétés, et de plus unique dans son genre, en ce qu'elle réunit le sens profond des légendes italiennes

et germaniques avec le charme des créations les plus brillantes de l'imagination orientale. Telle fut la forme favorite de la poésie vénitienne, jusqu'au commencement du quinzième siècle, époque à laquelle la forme de l'art lui fut substituée par un instinct mystérieux et infaillible, qui devina le moment où cette substitution devait avoir lieu, afin que le génie national n'éprouvât pas une sorte de stagnation.

Ce n'est pas que Venise ne pût faire remonter bien plus haut l'introduction et la culture des arts parmi ses citoyens : là, comme dans toutes les grandes villes de l'Italie, on a pu citer, à l'appui de ce genre de prétentions, des dates très-imposantes et des noms très-difficiles à débrouiller dans la nuit des temps; mais l'origine de l'école vénitienne proprement dite, dans l'acception rigoureusement nationale de ce mot, ne remonte pas au delà du quinzième siècle. Avant cette époque la république avait bien fait des appels au talent de plusieurs artistes, étrangers, soit Grecs, soit Florentins, pour les charger de la décoration de ses temples et de ses palais; mais, à l'exception de quelques essais d'imitation superficielle, leurs travaux n'y portèrent d'abord aucun fruit, et cette stérilité semble avoir été plus particulièrement incurable dans les peintres byzantins qui furent appelés plusieurs siècles avant ceux de Florence, et dont les rapports avec Venise ne furent, à vrai dire, jamais totalement interrompus; et cette ténacité, tout en ralentissant les progrès de l'art dans une certaine direction, ne contribua pas peu à donner à ses produits et particu-

lièrement aux images de dévotion, cette dignité imposante qui est au-dessus du domaine de la critique et à laquelle ne sauraient suppléer ni la correction des formes ni le charme du coloris. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer, dans la basilique de Saint-Marc, les vieilles mosaïques contemporaines de sa construction, avec celles qui furent plus savamment exécutées d'après les dessins des grands artistes du seizième siècle.

La même remarque doit s'appliquer à l'architecture qui n'a été si originale et si pittoresque que parce qu'elle a reproduit ou du moins reflété, souvent à l'insu des architectes, tantôt les lignes générales, tantôt le style d'ornementation des monuments byzantins. En cela, comme en tout le reste, Venise mise en contact, par sa vocation commerciale, avec une civilisation décrépite, fut servie par un merveilleux instinct, grâce auquel ses importations, en fait d'art, de sentiments et d'idées, ne compromirent que rarement et très-tard le développement normal du génie et du caractère national. Jamais peut-être, excepté sous Charlemagne, on n'avait vu une assimilation si bien entendue d'éléments étrangers, ni un triage si clairvoyant de leur valeur respective.

Cette préoccupation instinctive fut sans doute la cause des progrès si lents que fit l'école de Giotto dans les États vénitiens. C'était là que l'école italo-byzantine avait jeté les racines les plus profondes; mais elle ne se recrutait pas seulement dans Venise même. Outre que les artistes grecs n'oubliaient pas

le chemin des lagunes, il y avait, sur la terre ferme, un autre centre que sa position géographique ouvrait à toutes les influences; c'était Trévise, alors indépendante, qui prêtait et empruntait tour à tour des peintres et des sculpteurs à son ambitieuse voisine qui devait bientôt l'absorber[1]. Une dynastie généreuse, trop dédaignée par les historiens de l'art, bien qu'immortalisée par les vers de Dante[2], la dynastie des Camino, en combinant son patronage avec celui d'un pauvre Trévisan devenu pape sous le nom de Benoît XI, éleva leur patrie commune à un degré de splendeur qu'elle n'avait jamais connue; et cette splendeur, à la fois monumentale, poétique et militaire, servit en outre à mettre en relief des vertus héroïques qui furent alors, moins que jamais, le partage exclusif du sexe le plus fort.

Pour comprendre l'essor que prirent alors toutes les branches de l'art dans la ville de Trévise, il faut savoir qu'il y avait là un célèbre couvent de Dominicains dont le nouveau pontife avait été prieur, et dont l'église, dédiée à saint Nicolas, était pour les Trévisans ce que saint Marc était pour les Vénitiens. Par l'effet d'une piété doublement filiale envers son ordre et envers sa patrie, Benoît XI avait fait construire et décorer, presque entièrement à ses frais, ce monument qui n'est plus imposant que par ses di-

1. A l'entrée du couvent de Saint-Nicolas, il y a un tombeau qui porte la date de 1276, avec le nom du sculpteur :

Donatus, magister sancti Marci de Venetiis.

2. Purgatoire, à la fin du chant XVI.

mensions, mais qui, avant les profanations du vandalisme, pouvait être visité à la fois comme un sanctuaire et comme un musée. Outre les peintures exécutées par Gabriel di Villa et par Marco son fils, on y admirait ou, pour mieux dire, on y vénérait, comme souvenir de la pieuse munificence du fondateur, un dyptique où était tracé son portrait, et surtout un calice et une croix regardés par leurs heureux possesseurs comme les chefs-d'œuvre de la ciselure contemporaine.

A toutes ces merveilles se joignirent bientôt les merveilles encore plus imposantes de l'architecture sépulcrale, quand l'église de Saint-Nicolas devint comme le Campo Santo de la ville de Trévise et que ses vastes nefs ne furent plus assez spacieuses pour contenir tous les tombeaux qui s'y pressaient. Le saint Pontife (car il fut canonisé plus tard) ne vivait plus alors. Il avait été empoisonné à Pérouse en 1304. Mais son œuvre n'en fut pas moins continuée par la dynastie de Camino, particulièrement par Gabriel de Camino qui devint aussi, lui, prieur du couvent de Saint-Nicolas et dont les héroïques vertus donnèrent un nouveau lustre à sa famille. Son modeste monument funèbre, qui a été démoli avec tant d'autres, le représentait à genoux, le regard tourné vers le ciel, comme pour indiquer le lieu où il avait cherché son appui dans ses innombrables tribulations.

Cette Gaia de Camino qui figure dans le purgatoire de Dante et qui s'illustra par l'étude de la

poésie provençale, voulut aussi que ses restes fussent déposés dans le même lieu, mais avec toute la pompe d'ornementation qu'elle croyait être due à sa double illustration. Sa fille Clara voulut reposer à côté d'elle, dans l'humble costume de dominicaine, et d'autres rejetons de la même dynastie continuèrent à montrer, dans le cours du quatorzième siècle, la même prédilection ; de sorte qu'il y eut, dans les travaux auxquels ce patronage multiple donna lieu, de quoi entretenir une espèce d'école à laquelle Venise qui, de protectrice, était devenue souveraine, procurait à la fois des auxiliaires et des débouchés.

Il y eut même un redoublement d'émulation et d'encouragement, quand les Vénitiens eurent pris possession de Trévise ; car ce fut seulement alors (1348) que l'architecte dominicain, Fra Nicolo da Imola, mit la dernière main à la construction de l'église de Saint-Nicolas, tandis qu'un rival encore plus renommé que lui, Fra Benvenuto della Cella, exécutait d'autres travaux qui ajoutaient chaque jour à la popularité de son ordre et à la sienne ; d'autant plus que c'était encore un frère mineur nommé Marco qui fournissait les dessins des vitraux, à cause de sa supériorité universellement reconnue dans cette branche de l'art. De plus, il ne faut pas oublier que Trévise, loin de rester étrangère au mouvement de renaissance classique dont Pétrarque avait donné le signal, comptait parmi ses habitants, non-seulement des appréciateurs de la littérature grecque et

romaine, mais encore des collecteurs enthousiastes qui, pour l'acquisition des sculptures antiques, faisaient concurrence à la noblesse vénitienne et, en quelque sorte, à la République elle-même[1].

D'après tous ces indices de vitalité, il semblerait que la Marche Trévisane aurait dû être aussi mûre que la Lombardie pour la révolution introduite par Giotto et qu'il avait si heureusement inaugurée à Padoue dès l'année 1306, c'est-à-dire près d'un demi-siècle avant l'époque dont nous parlons. Mais les traditions des écoles locales se défendirent longtemps contre les innovations florentines, et, dix ans après le départ de Giotto, ce n'est pas un de ses disciples ou de ses imitateurs que nous trouvons en possession de son héritage et ornant des produits de son pinceau encore novice les églises et les palais ; c'est Guariento, qui n'a tenu presque aucun compte des progrès dont la preuve était sous ses yeux, et qui, malgré cela et peut-être pour cela même, a joui, pendant tout un demi-siècle, d'une vogue non interrompue qui lui a permis de laisser des monuments de son médiocre génie dans plusieurs villes importantes qui en conservent encore des débris[2].

Un jour vint cependant où ce représentant si populaire de l'école italo-byzantine vit surgir un rival

1. Voir un curieux document dans Frederici, *memorie Trevigiane*, p. 184.

2. Les plus intéressants de ces débris se trouvent dans le musée de Bassano et dans celui de Vérone.

qui, en sa qualité d'élève réputé de Giotto, menaçait d'élever autel contre autel. Ce rival était Tomaso de Modène qui, après avoir peint, à Venise même, quelques madones médiocrement admirées, était venu chercher fortune à Trévise où les Dominicains de Saint-Nicolas, qui furent ses premiers patrons, lui firent exécuter, dans leur église et dans leur salle capitulaire, les peintures qu'on y voit encore aujourd'hui, et qui ne durent pas être les seules; car elles ne suffisent pas pour expliquer le changement qui survint, cinq ans plus tard, dans la fortune de leur auteur, quand l'empereur Charles IV le fit venir en Bohême, pour y peindre son château de Carlstein. On y conserve encore un *Ecce homo* qui lui est attribué, mais qui est moins authentique que son tableau de la galerie de Vienne représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus, entre saint Wenceslas et saint Palmasius. Au reste, ni ce tableau, ni celui qui se trouve à la galerie de Modène, ne révèle, dans le peintre dont nous parlons, un imitateur bien prononcé du grand réformateur florentin.

Quoi qu'il en soit, son départ laissa le champ libre au vieux Guariento, à qui était réservée, comme couronnement de sa carrière, une tâche qui devait identifier sa gloire avec celle de la République. Pour en comprendre toute l'importance, il faut savoir que Venise venait de sortir d'une guerre, à la fois maritime et continentale, qui avait été pour elle ce que la seconde guerre punique avait été pour Rome, c'est-à-dire l'occasion d'efforts et de sacrifices hé-

roïques qui, en se combinant avec une invocation plus fervente des secours surnaturels, devaient donner au caractère national son empreinte définitive. Tous les États de terre-ferme étaient menacés à la fois, particulièrement Trévise, qu'on voulait punir de son dévouement à ses nouveaux maîtres. Au plus fort de la crise, on vit le sénat vénitien décréter la peine de mort contre quiconque se rendrait coupable de capitulation, puis on proclama la fameuse formule romaine *ne quid Respublica detrimenti capiat*, et les actes répondirent pleinement à la proclamation. Mais bientôt un ennemi intérieur contre lequel l'héroïsme ne pouvait rien, vint se joindre aux ennemis du dehors; c'était la peste qui, après avoir dépeuplé les villes circonvoisines, s'abattait sur les lagunes et enlevait à la République épuisée des milliers de défenseurs. Partout où il y avait des images de la Vierge, sur les places publiques comme dans les églises, on voyait des foules agenouillées et silencieuses se succéder jour et nuit; car ce fut de ce côté que se tourna le redoublement de dévotion populaire; et quand l'année 1364 amena, presque en même temps, la cessation des deux fléaux, la peste et la guerre, cette dévotion, comprimée par le malheur, éclata en transports de reconnaissance à laquelle s'associèrent et ceux qui avaient combattu et ceux qui avaient délibéré.

C'était le doge lui-même, Marc Cornaro, l'un des plus grands caractères de son siècle, qui encourageait ces pieuses démonstrations. Malgré cette una-

nimité de sentiments, il se trouva, dans une boutique d'orfévre, un iconoclaste fanatique, nommé Maioni, qui se mit à parcourir la ville en détruisant partout les images de la Vierge. Dans la disposition où étaient les esprits, ce n'était pas seulement un scandale, c'était aussi un crime de lèse-majesté nationale, et le châtiment fut proportionné aux susceptibilités populaires, c'est-à-dire que le coupable, après avoir été promené sur un pilori flottant dans toute la longueur du grand canal, eut à subir la peine du fouet sur les places les plus fréquentées de la ville en finissant par la place Saint-Marc, et dut achever son expiation dans une prison perpétuelle[1]. Cette pénalité terrible, émanée d'un pouvoir qui savait peser et mûrir ses décisions, nous donne l'idée de l'importance attachée par les Vénitiens à cette partie du culte et par conséquent au rôle des artistes chargés d'y pourvoir.

Or c'était immédiatement après cette offense et sa punition, que Guariento était chargé de tracer sur les murs de la salle du grand conseil, une série de compositions patriotiques et religieuses dont la principale devait être un monument de reconnaissance pour la patronne céleste à laquelle le peuple attribuait sa récente délivrance. Dans la partie supérieure, était représenté le Christ posant une couronne d'or sur la tête de la Vierge qu'entourait un brillant cortége de chérubins et de séraphins, et

1. Marin Sanudo; *Vita di Marco Cornaro.*

au-dessous étaient écrits ces quatre beaux vers de Dante :

L'amor che mosse già l'eterno padre
Per figlia aver di sua Deità trina
Costei che fu del figlio suo poi madre
De l'universo qui la fa regina.

C'est-à-dire que cette peinture était l'inauguration de la Vierge comme reine de Venise ; et pour que la pensée qui avait présidé à cette pieuse composition fût encore plus clairement exprimée, on y avait introduit comme symbole de la fraternité qui devait régner entre les citoyens, saint Antoine et saint Paul ermite partageant le pain qu'un corbeau venait leur apporter dans leur solitude. Les autres parties de la salle étaient couvertes de tableaux historiques où étaient tracés les siéges et les batailles qui avaient procuré le plus de gloire aux armées de la république, et dont il importait le plus de transmettre le souvenir à la postérité. Ainsi tout l'avenir de la peinture vénitienne était là ; tout son cycle lui était tracé d'avance dans l'ordre de subordination suivant lequel il devait être rempli, c'est-à-dire, l'élément religieux et mystique planant au-dessus de l'élément social et patriotique ; c'était une première prise de possession du domaine de l'art, c'était comme une grande pensée nationale traduite par un pinceau étranger.

Malheureusement Marc Cornaro mourut deux ans après sa promotion à la première dignité de la Répu-

blique, et l'impulsion qu'il avait donnée aux arts fut subitement ralentie. D'autres causes contribuèrent à produire ce ralentissement. La crise qui s'était terminée par la paix de 1364, devait être suivie d'une autre plus longue et plus terrible dont le point culminant fut la guerre de Chioggia, épreuve décisive dans laquelle le caractère national se montra si ferme et si grand. Jamais on ne vit des cités vaincues arborer avec tant de joie la bannière de leurs vainqueurs. Saint Marc, salué partout comme patron adoptif, n'était plus seulement un évangéliste et un apôtre, mais encore une espèce d'archange libérateur qui, comme saint Michel, terrassait les démons; car pour les peuples délivrés, leurs tyrans respectifs n'étaient pas autre chose. Le spectacle que cette délivrance donna non-seulement à l'Italie, mais à la chrétienté tout entière, est si émouvant et si nouveau dans l'histoire, qu'on regrette de n'avoir pas le droit de s'y arrêter davantage; et cependant les destinées futures de l'école vénitienne sont intimement liées à cette révolution qui eut pour effet de favoriser ou même de provoquer l'expansion des aptitudes jusqu'alors comprimées; car les villes conquises, c'est-à-dire joyeusement soumises, ne fournirent pas seulement à leurs nouveaux maîtres leur contingent d'impôts et de guerriers; après un siècle de culture, chacune d'elles devait payer à la reine des lagunes et des mers, un autre genre de tribut, que les royautés conquérantes ont eu rarement à percevoir. Cadore devait lui envoyer son Titien,

Castelfranco son Giorgione, Bassano son da Ponte, Trévise son Paris Bordone, le Frioul son Pordenone, Vérone son Paul Cagliari, Vicence son Palladio, Brescia et Bergame, les dernières conquises, leur Moretto et leur Palma; enfin à Padoue était réservée une mission plus belle encore, celle de devenir à la fin du quinzième siècle le véritable berceau de l'école vénitienne proprement dite, telle qu'elle apparut à l'époque où les écoles rivales se doutaient à peine de son existence.

Mais avant que tous les éléments fussent réunis pour compléter cette auréole, il y eut tantôt des intermittences causées par des préoccupations absorbantes, tantôt des appels temporaires faits à des artistes du dehors, particulièrement à ceux de Trévise, parmi lesquels on en signalait plusieurs qui jouissaient alors d'une assez grande vogue[1], mais qui n'étaient pas à la hauteur de la tâche que le nouveau doge et son conseil avaient en vue. Un décret rendu l'année même où Michel Sténo fut élu, c'est-à-dire en 1400, ordonnait de remplacer, par de nouvelles peintures, celles qui tombaient de vétusté dans la basilique de Saint-Marc et dans la chapelle du palais ducal; et quand plus tard, en 1413, les sénateurs lui donnèrent Thomas Mocenigo pour successeur, ils imposèrent,

1. Federici nomme Zanino Baratella, Liberale da Campo, Antonio et Giorgio da Trevigi. Il parle surtout avec admiration des peintures exécutées de 1390 à 1406, dans l'église de Sainte-Catherine, et il ne les croit pas inférieures à celles de Giotto à Padoue; mais il ne nomme pas le peintre.

à ce dernier comme condition expresse de leur vote, l'achèvement des restaurations commencées dans l'église de Saint-Marc qui était comme le Capitole de cette république chrétienne. Le moment était d'autant mieux choisi, que la paix venait enfin d'être signée entre les puissances belligérantes, et l'élection d'un pape vénitien, Grégoire XII, semblait assurer pour longtemps, le triomphe du parti guelfe. En même temps, les relations commerciales, renouées avec l'Orient, réparaient les brèches que les corsaires gênois avaient faites aux fortunes privées et fournissaient aux citoyens que leurs récents services avaient fait agréger au patriciat, les moyens d'élever promptement leur fortune au niveau de leur dignité. Ce rapide accroissement de richesse, loin de nuire au bon goût par une émulation mal entendue, multipliait les constructions élégantes et hardies, et comme les arts, ainsi que les caractères, étaient encore bien loin de leur période de décadence, il n'y avait, dans cet épanouissement de la prospérité publique, aucun symptôme qui fût de nature à troubler les jouissances du patriotisme. Au contraire, elles durent acquérir une intensité nouvelle, par la perspective du nouveau genre de gloire que promettait l'annexion de Padoue et de son université, dès lors très-célèbre et destinée à le devenir encore davantage[1].

1. En 1413, quand la paix fut rétablie, le sénat vénitien rendit un décret qui changeait la destination de l'impôt prélevé sur

Ainsi, à dater du commencement du quinzième siècle, l'histoire intellectuelle de Venise devient inséparable de celle de Padoue, riche des souvenirs qu'y a laissés Pétrarque, cet adorateur chrétien des lettres antiques. Un autre génie florentin, Giotto, y a laissé des traces encore plus visibles de son passage; mais, soit que la langue qu'il parlait avec son pinceau ne fût pas assez bien comprise, soit que le terrain ne fût pas suffisamment préparé pour ses innovations, il est certain que les germes déposés par lui furent lents à porter leurs fruits, et qu'il ne laissa ni à Padoue, ni à Vérone, aucun disciple capable de continuer son œuvre. On peut voir dans un tableau de 1360[1], conservé au musée de cette dernière ville et par conséquent postérieur de plus d'un demi-siècle aux fresques de Giotto dans la chapelle de l'Arena, ce qu'était devenue, dans cet intervalle, l'impression qu'il croyait avoir produite dans cette partie de l'Italie, comme dans toutes les autres.

Enfin, en 1372, nous voyons apparaître un continuateur digne de lui dans le peintre Altichieri de Vérone qui, après s'être adjoint un peintre bolonais, nommé Jacopo Avanzi, pour orner de peintures historiques le palais des seigneurs della Scala, se l'adjoignit encore, pendant sept années consécutives,

les filles publiques à Padoue. Cet impôt devait servir à augmenter le salaire des professeurs qu'on craignait de perdre ou qu'on voulait attirer.

1. Ce tableau représente le couronnement de la Vierge avec plusieurs saints et cette inscription : *Opus Turoni*, 1360.

pour exécuter en commun les fresques qu'on admire encore aujourd'hui, sur les murs de la chapelle de Saint-Félix, dans l'église de Saint-Antoine de Padoue[1].

Les fresques de la chapelle de Saint-Félix sont sans contredit la plus belle œuvre de peinture que le quatorzième siècle ait vue éclore dans toute l'Italie septentrionale. La partie légendaire fut sans doute une pieuse commémoration d'un pèlerinage de Bonifazio Lupi à Saint-Jacques de Compostelle. Soit que le fondateur ait fait passer les émotions de son âme dans celle des deux artistes appelés à les interpréter, soit que la nouveauté du sujet, jointe à sa richesse dramatique, se soit emparé plus vivement de leur imagination, il est certain qu'ils ont déployé, dans l'ensemble de la composition et dans la distribution des parties, une grandeur de conception devant laquelle la critique reste muette, bien qu'elle pût s'exercer légitimement sur certains détails d'exécution défectueuse qui passaient inaperçus pour les contemporains.

Les mêmes qualités et les mêmes inspirations se révèlent, avec une accentuation plus forte encore, dans les trois compartiments où se trouve représenté le grand drame du Golgotha, avec toutes les scènes accessoires. La supériorité incontestable de cette composition tient à une cause bien simple : c'est qu'elle fut exécutée la dernière de toutes, pro-

1. La chapelle était originairement dédiée à saint Jacques ; ce fut seulement en 1504 qu'on lui donna un autre nom.

blablement en 1380, après la mort de Bonifazio Lupi, dont le tombeau, placé dans cette chapelle, est surmonté de l'image du Christ sortant victorieux du sien et déployant sa bannière symbolique comme gage de la résurrection future. Malheureusement cette peinture, ainsi que celles dont elle est le complément, sont beaucoup plus endommagées que les autres, et le temps n'est pas le seul agent qui leur ait fait éprouver ses ravages.

En même temps que les deux artistes achevaient conjointement la décoration de la chapelle de Saint-Félix, Raimundino Lupi, frère de Bonifazio, faisait construire, tout près de la même église, sous l'invocation de saint Georges, une autre chapelle sépulcrale où son monument funèbre serait entouré des statues de ses neveux et de leurs descendants, sans préjudice des portraits agenouillés qui devaient être rangés symétriquement devant les patrons respectifs des divers membres de la famille.

On sait que la légende de saint Georges était la légende favorite des guerriers du moyen âge, à plus forte raison de ceux pour qui le voisinage des lieux, théâtre de ses exploits et de son martyre, rendait cette légende, pour ainsi dire, vivante. Aussi plus on approchait de la Dalmatie, plus on trouvait d'églises ou de sanctuaires consacrés à ce saint doublement militant, par le glaive et par la parole, alternativement libérateur et prédicateur, et réunissant les deux vocations les plus bénies de Dieu et les plus honorées par les hommes.

Ce point de vue, difficile à comprendre aujourd'hui, était commun aux artistes et à leurs patrons, et ce fait est un des éléments les plus essentiels d'appréciation, quand on a devant les yeux une œuvre quelconque, d'art ou de poésie, dont saint Georges est le héros. Nulle intercession n'était si puissante que la sienne pour se faire pardonner les péchés commis dans la profession des armes; or cette profession, presque héréditaire dans la noble famille des Lupi, avait été exercée avec une sorte de passion par Rolandino qui se souvenait peut-être, en vieillissant, de s'être laissé trop souvent inspirer dans ses vengeances par la louve peinte sur son écusson. En tout cas, ce n'était pas sur la profession elle-même que portait son repentir; car, au-dessus de la porte de la chapelle, on lit une inscription dans laquelle la qualification de *milex egregius* est ajoutée à son nom, qualification renforcée plus tard dans son épitaphe où on l'appelle *un champion indomptable dans les combats* [1].

Ses intentions furent trompées de plusieurs manières : d'abord le magnifique sarcophage flanqué de dix statues de grandeur naturelle et destiné à recevoir sa dépouille mortelle, avec celles de son père, de ses frères et de ses trois neveux, non-seulement ne contenait qu'un seul cadavre à la fin du siècle der-

1. *In Bellis pugil indomitus.* La simple qualification de *Miles* est donnée aux trois petits-fils dont les noms sont inscrits les derniers.

nier, mais fut brisé à tel point par le vandalisme révolutionnaire, qu'on put à peine en recueillir quelques fragments méconnaissables [1].

Les peintures ne pouvaient manquer d'avoir leur part de cette dévastation, et, si cette part fut plus restreinte, ce fut uniquement parce que les matériaux n'offraient pas de prise à la spéculation. A tout prendre, il y a des portions assez bien conservées pour qu'on puisse mesurer, plus qu'approximativement, la hauteur à laquelle se sont élevés les deux artistes, particulièrement Avanzi, dont la supériorité sur Altichieri est mise ici dans tout son jour. La science du dessin dans les lignes, celle du modelé dans les formes, celle de la dégradation dans les divers plans, celle des transitions et des demi-teintes, en un mot, tous les progrès techniques regardés comme l'apanage exclusif du siècle suivant, sont si bien marqués ou si fortement pressentis dans cette série de compositions, qu'on est obligé de voir, dans Avanzi, quelque chose de plus qu'un précurseur.

La plus importante de ses compositions, dans l'ordre hiérarchique, celle qui frappe tout d'abord les regards, est le crucifiement, sujet avec lequel les deux artistes étaient déjà familiarisés, puisqu'ils l'avaient déjà traité dans la chapelle de Saint-Félix; mais on voit que cette répétition, loin de refroidir

1. Pour les profanations dont ce sarcophage fut l'objet de la part des soldats français, voir la préface de M. Selvatico à sa traduction de l'intéressant opuscule de M. Förster sur la chapelle de Saint-George.

leur verve, n'a fait que la stimuler davantage ; car ici le pathétique a quelque chose de si saisissant, qu'il absorbe, pour ainsi dire, les autres genres de mérite et ne laisse pas à l'esprit la liberté suffisante pour apprécier tout d'abord la beauté de l'ordonnance, le bon goût des draperies, la justesse des proportions, l'heureux encadrement des groupes entre lesquels on ne saurait trop admirer celui des saintes femmes soutenant la Vierge évanouie. Jamais cet épisode de la passion n'a été rendu avec un sentiment plus vrai ni plus profond.

Dans la fresque où est représenté le couronnement de la Vierge, ce n'est pas la figure principale qui répond le mieux à l'attente du spectateur, ce sont les anges qui chantent ses louanges en s'accompagnant de divers instruments et dont les mouvements, l'expression et les formes sont en parfaite harmonie avec la sphère lumineuse dans laquelle ils se meuvent.

A droite de l'autel se trouve la peinture votive proprement dite, celle où l'on voit Rolandino da Soragna qui vient, avec sa femme, ses fils et ses petits-fils se prosterner devant la Vierge et l'enfant. Lui seul et le plus jeune de ses fils, Rolandino, le fondateur de la chapelle, sont conduits par le saint à qui elle est dédiée. Les autres membres de la famille sont sous la protection de leurs patrons respectifs, parmi lesquels on distingue deux saintes adoptées par eux pour des motifs de dévotion domestique, sainte Lucie et sainte Catherine d'Alexandrie, les seules qui

partagent avec saint Georges l'espèce de glorification terrestre que l'art a le privilége de décerner.

On comprend d'avance qu'entre les trois légendes que l'artiste avait à tracer, la plus importante pour lui était celle de saint Georges; aussi lui a-t-il donné beaucoup plus de développement qu'aux deux autres. En comparant entre eux les six compartiments qui correspondent aux six actes de ce drame si riche en épisodes, on en trouve un que l'artiste a traité avec une prédilection toute particulière et dans lequel il a déployé à la fois toute la noblesse, toute la richesse et toute la délicatesse de son pinceau. C'est celui où il a représenté le baptême du roi barbare après sa conversion. C'est saint Georges lui-même qui, sans quitter sa dague et ses éperons, verse l'eau baptismale sur le front incliné du nouveau converti derrière lequel sont agenouillées, comme lui, la reine et la princesse qui a failli être la proie du dragon. D'autres femmes, dans la même attitude, forment avec elles un groupe d'une beauté ravissante, qui, par une gradation habilement ménagée, se détache des personnages du second plan, dont l'expression et le geste disent assez ce qui se passe dans leur âme. Une élégante église gothique sert de fond au tableau, et la perspective est combinée de telle sorte, qu'elle force, pour ainsi dire, le regard à s'arrêter sur une croix disposée de manière à former le point central d'attraction.

Les autres compartiments ne sont ni si bien conservés que celui-ci, ni si magistralement exécutés.

Bien que le coloris soit en général d'une grande vigueur et d'une grande vérité, il y a des défaillances de pinceau, et même des défaillances d'imagination, particulièrement dans la scène finale où l'artiste, qui n'était probablement pas Avanzo, a représenté le martyre de saint Georges. La même critique et la même conjecture peuvent s'appliquer aux fresques à demi ruinées qui ont pour sujet la légende si populaire et si poétique de sainte Catherine d'Alexandrie; mais il en est tout autrement des fresques, beaucoup mieux conservées, qui ont pour sujet la légende de sainte Lucie de Syracuse, et parmi lesquelles il en est une que le peintre lui-même a voulu marquer d'un sceau de prédilection en y inscrivant son nom[1]; c'est celle où il a tracé, avec sa verve la plus accentuée, le supplice de la sainte étendue sur la roue, gardant toute sa sérénité au milieu des tortures, tandis que des groupes de spectateurs attendris semblent prier pour elle. Tous ces contrastes, avec la variété d'incidents dramatiques auxquels ils donnent lieu, sont rendus avec une telle sûreté de main et de cou d'œil, qu'on a peine à comprendre que les progrès techniques accomplis par les peintres des générations suivantes, eussent pu y ajouter quelque chose. Non loin de la chapelle de Saint-Georges, est une autre chapelle dont les peintures, bien que tracées par le pinceau de Titien, perdent tout leur

1. Le nom inscrit est *Avantius*. Voir l'opuscule de M. Förster déjà cité.

charme esthétique pour celui qui s'est arrêté avec compétence devant le chef-d'œuvre d'Avanzo.

La controverse qui s'est élevée entre les partisans d'Avanzo et ceux d'Altichiero relativement à leurs parts respectives dans les travaux dont nous venons de parler, n'ayant qu'un intérêt purement local, nous nous bornerons à admettre, en guise de compromis, que, dans la chapelle de Saint-Félix, le principal rôle fut dévolu à Altichiero, tandis que, dans la chapelle de Saint-Georges, ce fut Avanzo qui eut la prééminence ou du moins qui remporta la palme non-seulement sur son collaborateur, mais sur tous les rivaux qu'il pouvait avoir à Padoue ou dans les villes environnantes, peut-être même sur tous ceux que pouvaient lui opposer les écoles alors si florissantes de l'Italie centrale.

D'autres ouvrages moins importants sont attribués aux mêmes artistes sur des témoignages qui ne sont pas toujours satisfaisants, du moins quant à la part qui revient à chacun d'eux. Je me contenterai de signaler les fresques à demi ruinées du porche de l'église de Saint-Michel, et celles dont on a conservé des fragments dans la bibliothèque de Padoue et qui représentaient, sans doute par allusion à quelque événement contemporain, le triomphe de Marius et la captivité de Jugurtha. Ce qui subsiste des unes et des autres suffit pour prouver que leurs auteurs avaient été beaucoup mieux inspirés, en peignant la chapelle de Saint-Félix et celle de Saint-Georges. Quant aux travaux qu'ils exécutèrent en commun

dans le palais communal de Vérone, et qui devaient exciter plus tard, selon Vasari, l'admiration de Mantegnà, il n'en reste plus aucun vestige.

On s'étonne que le tyran de Padoue qui attirait, à son service, par des récompenses honorifiques ou pécuniaires, des artistes étrangers n'ait laissé aucun monument pour attester sa munificence envers les deux plus grands peintres de ses États et de son temps. On aimerait à croire que ce fut leur dédain plus que le sien qui en fut la cause; mais c'est trop exiger du génie, que de lui demander l'abstention en présence de la tyrannie impérieuse ou même importune. Quoi qu'il en soit, ni François Carrare, ni sa femme Buzzacarina, qui faisait aussi bâtir et décorer des édifices religieux[1], n'ont attaché leur nom à aucun monument où figurent ceux d'Altichiero ou d'Avanzo. C'était le florentin Giusto qui était pour ainsi dire, le peintre de cour; et ce fut à ce titre qu'après la mort de François Carrare, il fut choisi par sa veuve pour exécuter dans le baptistère les peintures murales qu'on y voit encore aujourd'hui et qui étaient pour elle une espèce de commémoration funèbre; car c'était dans cette chapelle qu'était placé le tombeau de son époux, et c'est pour cela qu'elle s'y est fait peindre dans une attitude d'invocation, devant l'image de la Vierge et celle de saint Jean-Baptiste.

1. Ce fut elle qui fit bâtir, en 1372, le couvent et l'église des Servites.

Bien qu'il y ait encore à Padoue et ailleurs d'autres ouvrages attribués à Giusto[1], celui-ci est de beaucoup le plus important et suffit pour donner une idée de sa manière qui révéla, au premier coup d'œil, un apprenti formé par les disciples immédiats de Giotto. Par conséquent on y trouve, mais pas à un degré transcendant, les qualités que promet une pareille filiation. Seulement les têtes de femmes sont en général d'une rondeur trop uniforme et les autres sont trop faiblement caractérisées. S'il y avait quelque hardiesse à signaler dans cette agglomération de peintures qui couvrent toutes les surfaces disponibles, ce serait l'illusion qu'a voulu produire l'artiste pour le spectateur placé au-dessous de la petite coupole, en y peignant comme un abrégé de la gloire céleste dans des cercles concentriques d'anges et de saints qui convergent tous vers le Rédempteur dans sa gloire. C'était la première fois peut-être que l'art, depuis sa renaissance, essayait ce tour de force hérissé de difficultés techniques qui demandaient encore plus d'un siècle, avant d'être complétement vaincues.

Pour prix de ses bons et loyaux services, Giusto fut promu par son patron à la dignité peu lucrative de citoyen de Padoue; et quand il mourut en 1400, ses deux fils, Dominique et Daniel, eurent l'attention doublement délicate de placer son tombeau contre

1. Je me contenterai de citer les fresques légendaires de la chapelle de Luca Belludi, à Padoue.

le mur extérieur du baptistère. Là se trouvaient à la fois son meilleur ouvrage et la dépouille mortelle du tyran qui avait su apprécier son médiocre génie[1]. Quant à son rival Avanzo, nulle inscription funéraire n'a révélé ni l'année de sa mort, ni le lieu de sa sépulture.

Pétrarque, dans la dernière période de sa vie, semble avoir exercé sur l'école de Padoue une influence analogue à celle de Dante sur l'école florentine. C'était sous sa direction qu'on avait peint, dans le *Palazzo del Capitanio*, l'Histoire de Thèbes, la Captivité de Jugurtha, le Triomphe de Marius et d'autres sujets assez mal choisis dans les annales de Rome ; mais il ne faut pas oublier que son premier enthousiasme avait été pour l'antiquité classique. Si le peintre siennois, Simon Memmi, fut chanté dans ses vers, ce fut surtout à cause de ce fameux portrait de Laure, que l'Italie adopta et multiplia comme un trésor national. Après le jubilé de 1350, quand les *Confessions de saint Augustin* devinrent la lecture favorite de Pétrarque, et qu'il ne parla plus qu'avec honte et remords de ses premiers ouvrages, cette passion pour l'art antique, qui l'avait tant édifié dans le tribun Rienzi, dut se refroidir un peu et son exemple, joint à l'ardeur de son prosélytisme, fit que Speroni, en célébrant ses louanges, ajouta la qualification de prédicateur à celle de poëte et le cita

1. Voir dans le *Kunstblatt* de 1838, n° 13, l'excellent travail de M. Förster.

pour modèle à ceux qui montaient en chaire pour convertir les âmes[1].

Il n'est donc pas étonnant que les peintres qui le connurent dans ses vieux jours, aient placé son portrait agenouillé dans quelques-unes de leurs fresques, et il est encore moins étonnant que, parmi les objets précieux qu'il léguait en mourant à ses amis les plus chers, se soit trouvée une image portative de la sainte Vierge, devenue dès lors la compagne de tous ses voyages, y compris le dernier!

L'école fondée à Padoue par Squarcione joue un rôle important dans l'histoire de l'école vénitienne, à cause des éléments nouveaux qu'elle y introduisit soit par l'action directe de son fondateur, soit par l'influence beaucoup plus décisive de son disciple Mantegna. Les ouvrages laissés par Squarcione sont tellement rares, qu'il mériterait à peine une mention fugitive, si cette rareté n'était pas compensée par les traditions non moins fécondes que sévères qui distinguèrent son enseignement et qui ne furent pas toutes puisées à des sources étrangères; car son âme n'était pas fermée aux émotions de l'idéal, comme le prouve son enthousiasme pour le bienheureux Bernardino da Feltre, qui fut pour lui l'objet d'une espèce de culte domestique et dont il voulut que le nom fût porté par son fils, comme gage des béné-

1. *Il Petrarca fu Poeta e predicatore, e molto più che non son quelli che vanno per li Pergoli.* Speroni, t. V, p. 559.

Sur la conversion de Pétrarque, voir, dans ses œuvres, *Senil. lib.* VIII, *ep.* I.

dictions croissantes dont la protection d'un pareil patron ne pouvait manquer d'être la source.

Mais avant que les leçons de ses premiers maîtres eussent porté tous leurs fruits, il alla chercher hors de sa patrie et même au delà des Alpes un supplément à l'éducation qu'il avait reçue, et son ardente imagination fut tellement captivée par les spectacles variés qui passèrent successivement sous ses yeux, qu'il ne put se décider à rentrer dans Padoue que quand la maturité de l'âge lui en eut fait un besoin. C'était en 1439, quand il avait déjà plus de quarante ans. Les acquisitions faites par lui dans ce long intervalle, avaient été déterminées d'avance par son goût prononcé pour l'antiquité classique, et, bien que ce goût ne manquât pas d'aliment dans l'université de Padoue, surtout au point de vue littéraire, elle était bien inférieure à d'autres cités moins savantes, au point de vue monumental, et c'était de monuments, et surtout de monuments plastiques que Squarcione était avide. Or l'Italie méridionale s'enrichissait alors tous les jours de découvertes nouvelles, et Florence, sous la domination intelligente des premiers Médicis, partageait avec la papauté la gloire de régulariser et de féconder le mouvement intellectuel connu sous le nom de *Renaissance*.

On peut donc regarder comme certain que, sur quinze années de pérégrinations hors de sa ville natale, l'artiste dont nous parlons en passa quelques-unes à Rome et en Toscane, et que sa passion déjà

très-vive pour l'art antique, devint dès lors trop dominante pour lui permettre de chercher ailleurs des inspirations. Mais les sculptures grecques qu'il avait sous les yeux laissaient encore des lacunes à remplir, et ce fut à l'Allemagne, dont les produits commençaient à envahir le nord de l'Italie, que Squarcione demanda ce dernier complément de sa science artistique.

Pour se faire une idée de l'influence qu'exerça sur lui l'étude des peintres et des graveurs allemands, il suffit de voir, à Padoue, le grand tableau à cinq compartiments qu'il peignit dans toute la maturité de son talent, pour l'église du Carmine. Jamais on ne soupçonnerait, en le voyant, que c'est là l'ouvrage d'un pinceau italien, tant on y trouve l'empreinte du génie tudesque non-seulement dans la sécheresse des contours, dans la vulgarité des types et dans la roideur des draperies, mais aussi dans le style d'architecture et jusque dans les moindres détails; ce qui n'empêche pas d'admirer l'énergique vitalité des principales figures, et particulièrement de saint Jérôme, qui est une conception complétement originale de l'artiste.

Mais, à dire vrai, sa vocation était bien plutôt d'enseigner que de peindre, et ce fut moins pour compléter son apprentissage que pour recueillir des matériaux qu'il entreprit les longs voyages dont nous avons parlé. Il était revenu à Padoue tout fier de ses nouvelles conquêtes, et là il avait étalé aux yeux de ses disciples et de ses concitoyens la plus belle col-

lection qu'on eût encore vue non-seulement de dessins, mais encore de statues, de torses, de bas-reliefs et d'urnes cinéraires; c'était plus qu'il n'en fallait pour bouleverser les imaginations dans une ville que son université rendait éminemment classique et pour laquelle la première des gloires était de contribuer dans les arts comme dans les lettres, à la résurrection glorieuse du paganisme.

Le principal but de son enseignement semble avoir été la fusion des éléments antiques avec les éléments germaniques représentés alors, dans l'école de Padoue, par une colonie de peintres venus d'au delà des Alpes et parmi lesquels on distinguait Barthélemy d'Allemagne, Martin de Cologne, Jérôme le Teutonique et un certain Jean d'Allemagne qui se retrouve dans l'école vénitienne comme collaborateur d'Antoine de Murano et de Barthélemy Vivarini.

Il faut que Squarcione ait rempli sa mission à la satisfaction de ses concitoyens, puisque, d'après son propre témoignage consigné dans un document authentique[1], il ne compta pas moins de cent trente-sept élèves, parmi lesquels trois ou quatre seulement firent honneur, par leurs ouvrages, aux leçons de leur maître, mais furent presque totalement éclipsés par un condisciple dont la renommée devait bientôt remplir l'Italie tout entière. Cet astre qui commençait alors à tracer son orbite, était Mantegna, et les

1. Voir le savant opuscule du marquis Selvatico sur Squarcione et son école.

moins imperceptibles des satellites qui gravitaient autour de lui, étaient Dario da Trevigi, Marco Zoppo et Nicolò Pizzolo. Une Madone avec l'enfant Jésus, qu'on voyait autrefois à Venise dans le palais Manfrini, prouve l'importance exclusive que Marco Zoppo attachait à la correction de son dessin et au modelé de ses figures, dont les bouffissures maladives présentent souvent des teintes scrofuleuses, surtout dans les anges. Nicolò Pizzolo était plus digne d'avoir Squarcione pour maître et Mantegna pour émule, et l'on peut dire qu'entre eux trois, ils nous donnent un avant-goût de cet idéal héroïque qui devait être plus spécialement le privilége de l'école vénitienne. Le seul portrait connu de Squarcione a été tracé par le plus cher et le plus grand de ses disciples, et ce n'est pas un pinceau que ce dernier lui a mis dans la main, mais une épée, ce qui, joint à son regard martial et à son costume tout militaire, lui donne bien plus l'air d'un condottiere que d'un artiste. C'est aussi dans le même costume et avec les mêmes attributs que Mantegna s'est peint lui-même sous la figure d'un jeune homme armé d'une lance, et l'on a trouvé un document dans lequel il se donne fièrement la qualification de soldat [1]. Quant à Pizzolo qui, comme peintre, se montra quelquefois l'égal de Mantegna, Vasari dit de lui, qu'il ne lui manqua, pour exceller dans son art, que d'avoir autant de

1. *Carlo d'Arco, delle arti e degli artifici di Mantova*, vol. 1, p. 225.

passion pour la peinture que pour les armes; car ce fut son humeur belliqueuse qui, en l'engageant dans des querelles presque toujours sanglantes, fut cause de sa fin prématurée et ne lui permit d'exécuter qu'un petit nombre d'ouvrages dont le plus remarquable, représentant une Assomption, avec une multitude de figures accessoires, se trouve dans l'église des Eremitani de Padoue et dans cette même chapelle de Saint-Christophe, à laquelle les premières fresques de Mantegna ont donné une juste célébrité.

Ce n'était ni à lui, ni à Pizzolo qu'avait été faite l'allocation de ce travail, mais à Squarcione lui-même qui en avait chargé ses deux élèves de prédilection, comme s'il avait été plus fier des produits de son enseignement que des produits de son propre pinceau. Mais il s'aperçut bientôt que le jeune Mantegna, dont l'éducation s'était faite au milieu des fragments de sculpture antique, avait compromis l'originalité de son talent, et il lui reprocha durement d'avoir fait ressembler ses figures à des statues plutôt qu'à des personnages vivants.

On a supposé que cette dureté provenait d'une autre cause qui touchait à des susceptibilités de cœur bien plus qu'à des susceptibilités d'amour-propre. Après avoir été recueilli dans l'atelier de Squarcione comme un intelligent apprenti, que sa pauvreté rendait doublement intéressant, Mantegna était devenu le fils adoptif de son maître, qui jouissait d'avance, par cette adoption, de la renommée vers laquelle marchait rapidement celui qui en était l'objet; mais

une rencontre imprévue vint briser ce lien à peine formé et changer cette douce perspective en une amère déception. Jacopo Bellini, appelé à Padoue pour orner de peintures la chapelle du fameux guerrier Gattamelata, n'y était pas venu seul. Il était accompagné non-seulement de ses deux fils Giovanni et Gentile qui devaient un jour faire oublier ses services, mais aussi de sa fille Nicolosia qui conquit si bien l'affection de Mantegna, que le lien filial qui attachait ce dernier à Squarcione, dut faire place à un autre lien à la fois plus doux et plus indestructible.

Quand les trois Bellini terminèrent leur œuvre en 1459, un autre grand changement était survenu dans la destinée de Mantegna qui, après de longues négociations dont maître Luca, sculpteur florentin, fut l'intermédiaire, se rendit enfin aux pressantes sollicitations du marquis de Mantoue qui voulait à tout prix l'attirer ou, pour mieux dire, l'enrôler à son service; car la sympathie militaire était complète entre l'artiste et son patron. Ce dernier qui aspirait à tous les genres de gloire, la gloire des arts et des lettres, aussi bien qu'à celle des armes, semblait avoir pressenti instinctivement la hauteur à laquelle s'élèverait le génie de Mantegna, déjà si magnifique dans ses débuts. Il n'y a que ce pressentiment qui puisse expliquer l'insistance si caressante et les promesses si libérales par lesquelles Louis de Gonzague, alors chef de cette dynastie guerrière, s'efforça de combattre, pendant plus d'un an, les affections et les souvenirs qui attachaient Mantegna au théâtre de ses premiers

succès. La victoire, longtemps disputée, devint plus facile par le départ simultané de son beau-père et de ses deux beaux-frères qui, après avoir terminé la chapelle de Gattamelata, reprirent le chemin de Mantoue, après avoir achevé de peindre les ouvrages qu'il avait commencés tant à Vérone qu'à Padoue et particulièrement les fresques de la chapelle de Saint-Christophe dans l'église des Eremitani.

Ce fut surtout ce dernier ouvrage qui exerça une influence décisive sur l'école vénitienne par l'entremise de la famille Bellini, influence qui, en se combinant avec celle de Gentile da Fabriano, donna son caractère à cette école jusque-là flottante entre des traditions diverses. Mais l'empreinte laissée par Mantegna fut toujours la plus persistante, malgré son émigration à Mantoue. Outre les fresques dont nous avons parlé, il laissait à Padoue et à Vérone plusieurs tableaux fort admirés, bien que le style et les formes se ressentissent encore de sa première éducation[1]. Il y laissait les premiers produits de son burin, non moins appréciés que ceux de son pinceau, et il y laissait plusieurs élèves qui n'étaient pas indignes de continuer ses traditions et avec lesquels il entretenait encore des relations plusienrs années après son

1. La plupart de ces tableaux ont été dispersés ou perdus; l'un des plus remarquables est celui qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de St. Zénon à Vérone et dont un fragment se trouve au Louvre. Celui de la tribune de Florence et celui de la galerie Brera à Milan sont de la même époque et dans le même goût, ainsi que celui de la collection Baring en Angleterre.

départ. Trois de ces continuateurs méritent une mention spéciale, ce sont Bartolommeo Montagna, dont on a conservé plusieurs tableaux dans le musée de Vicence et plusieurs fresques dans le dôme et dans l'église de *Santa corona*; Francesco Buonsignori dont on peut voir quelques ouvrages dans le musée de Vérone et dans l'église de San Fermo; et Liberale da Verona qui travailla beaucoup dans sa ville natale et dont l'apprentissage se révèle si bien dans les lignes rudement et vigoureurement tracées d'un saint Sébastien qui se trouve à la galerie de Milan.

Tous ces peintres et d'autres, sortis de la même école, furent appréciés dans leurs patries respectives et partout où les leçons de Mantegna avaient porté quelques fruits; mais, à Venise même, ils furent si peu encouragés, qu'on n'y trouve, à vrai dire, point de traces de leur passage, comme si les lagunes avaient été pour eux une barrière infranchissable. Cette exclusion avait sa source bien plus dans une antipathie naturelle pour certaines formes de style, que dans les susceptibilités d'une nationalité jalouse; car enfin Gentile da Fabriano était plus étranger que Mantegna ou ses disciples, ce qui ne l'empêcha pas d'être traité avec plus de distinction que ne le fut jamais aucun artiste indigène. Cette sympathie s'explique par l'analogie qui existait entre les qualités distinctives du peintre Ombrien et celles qui, formant le fond du caractère des Vénitiens, se réflétaient plus ou moins dans toutes les branches de l'art, dans leur sculpture, toujours gracieuse, même quand elle est

incorrecte, dans leur architecture élégante et svelte où rien n'est imité des lourdes constructions étrusques, mais surtout dans leur dialecte, le plus doux qu'ait enfanté cette belle langue italienne déjà si douce par elle-même, le plus approprié par sa naïveté au commerce intime des âmes, et qui semble ne détruire la proportion entre les consonnes et les voyelles que pour glisser plus doucement sur les lèvres, comme les gondoles sur les lagunes.

On comprend maintenant pourquoi le peintre Crivelli ne fut pas prophète dans son pays et dut aller chercher fortune dans l'Italie centrale. Son culte pour Mantegna était trop exclusif, du moins au début de sa carrière, et, non content de professer ce culte par le style de ses peintures, il y mettait des inscriptions empruntées à celles de son maître ou de son modèle, et, parmi les tableaux qui restent de lui, il en est plusieurs où il se donne, comme Mantegna, la qualification de soldat; mais il le surpasse souvent par la vigueur et la fraîcheur de son coloris, admirablement conservé jusqu'à nos jours, comme on peut le voir dans plusieurs de ses ouvrages à la galerie de Milan. Il paraît que ceux qu'il fit après un long séjour en Ombrie, avaient, outre ce genre de mérite, celui de la grâce, de l'expression, du mouvement, et même quelque chose de pénétrant, fruit d'observations qui n'avaient pas été stériles. Quant à Mantegna, il passa près d'un demi-siècle au service de la dynastie de Gonzague; mais nous n'avons pas à suivre, sur ce nouveau théâtre, les évolutions de son génie.

Fort heureusement pour Venise, ce ne fut pas là qu'elle alla chercher ses inspirations; ce ne fut pas même à Padoue, alors enclavée dans le territoire de la république, ce qui rendait le voisinage d'autant plus dangereux : non, l'école vénitienne sut puiser à une source plus pure, et mérita d'offrir pendant près d'un siècle le spectacle d'un développement analogue à celui que nous avons tant admiré dans l'école ombrienne. Ce n'est pas qu'elle se soit élevée à cette hauteur par ses propres forces; au contraire les influences étrangères y ont abondé plus qu'aucune autre part; mais elle repoussa toujours avec un instinct admirable toutes celles qui ne s'accordaient pas avec sa tendance éminemment religieuse. Plutôt que de subir la dictature patriarcale de Mantegna, à laquelle très-peu d'artistes cherchaient à se soustraire, elle aima mieux franchir les espaces intermédiaires pour se mettre en communication avec l'école pure et mystique qui commençait à fleurir dans les montagnes de l'Ombrie; et cette prédilection, fondée sur des sympathies profondes, se manifesta assez tôt pour avoir le temps de prendre racine dans les esprits, avant la grande invasion du naturalisme et du paganisme dans l'art.

Ce ne fut pas pour Mantegna une médiocre faveur de la fortune, d'avoir commencé sa carrière avec la seconde moitié du quinzième siècle, et d'être venu précisément à point, pour avoir sa part de la riche moisson intellectuelle que les peuples moins civili-

sés de l'Europe enviaient alors à l'Italie. Ce n'était ni à Mantoue, ni à Florence qu'il en avait cueilli les prémices, mais à Padoue, dont l'université avait plus fait pour la renaissance des études classiques, que tout le patronage des Médicis, souvent payé trop cher par ceux qui le recherchaient. La fréquence des siéges que cette ville eut à soutenir et le dévouement de la population à la république avaient maintenu les caractères à la hauteur des intelligences, et nulle part il n'était si facile de transformer, sans contrainte, les étudiants en soldats. Aussi les habitants avaient-ils pris saint Georges pour patron, et c'était son image qui était peinte sur leurs bannières, quand ils marchaient au combat; ils avaient, en outre, le privilége de fêter les généraux que Venise envoyait défendre ses États de terre ferme, et, parmi ces généraux, il y en eut plus d'un qui dut suggérer, sans trop de désavantage, des comparaisons intéressantes aux lecteurs des biographies de Plutarque. La génération contemporaine de Mantegna avait vu passer deux héros qui avaient conquis son admiration à des titres divers, Gattamelata et Louis Sforza qui avaient commandé successivement les armées vénitiennes et avaient préparé, par leurs exploits, la grande pacification de 1454 qui s'étendit à toute l'Italie et permit au génie national de se développer, sans entraves, dans toutes les directions.

Cette ère est surtout mémorable dans l'histoire de l'école vénitienne. Elle s'ouvre magnifiquement avec trois noms qu'il est impossible de séparer les uns

des autres; ces trois noms sont Gattamelata, Donatello et Bellini, et l'on peut dire que jamais il n'y eut d'association plus imposante ni plus légitime.

La statue équestre de Gattamelata fut une entreprise hardie de Donatello à qui ses patrons florentins n'avaient jamais fourni l'occasion d'aborder ce formidable problème. Aussi le cheval s'est-il ressenti de l'inexpérience de l'artiste; mais la figure et la pose du cavalier sont pleines de dignité, et l'œuvre, prise dans son ensemble, présente un caractère éminemment monumental.

Quand le vieux Donatello, rassasié d'admiration, faisait ses adieux aux Padouans en 1456, d'autres artistes, moins heureux que lui, cherchaient à perpétuer, d'une autre manière, le souvenir des grandes choses que Gattamelata avait trouvé moyen d'accomplir pendant la courte durée de son commandement; car il ne l'avait exercé, au service des Vénitiens, que depuis 1434 jusqu'à 1440. Or c'étaient les victoires remportées par lui pendant ces six années, qu'il s'agissait d'immortaliser ou plutôt de consacrer, comme de pieuses légendes, dans une chapelle de l'église de Saint-Antoine de Padoue. L'idée de faire venir des peintres de Venise était d'autant moins naturelle que l'école de Squarcione avait déjà fait ses preuves et que Mantegna, si l'on en croit Ridolfi, n'avait travaillé aux fresques de l'église des Eremitani qu'après avoir terminé, dans un oratoire près de Sainte-Lucie, les peintures commémoratives des exploits de Gattamelata. Mais cette

prise de possession ne put balancer l'influence de George Cornaro qui avait déjà employé avec succès le pinceau de Jacopo Bellini pour peindre des portraits de famille, et qui connaissait son aptitude spéciale à bien saisir le caractère des guerriers, aptitude mise hors de doute par les dessins originaux qu'il a laissés et surtout par le portrait de Bertoldo d'Este, tué au siége de Corinthe, comme il ôtait son casque pour respirer plus librement[1].

Aux yeux des Padouans, cette condition était de rigueur, et si Paolo Uccello fut préféré par eux aux autres peintres florentins, ce ne fut pas tant pour sa science de la perspective que pour la réputation qu'il s'était faite parmi les hommes de guerre, comme peintre de batailles et de portraits militaires. Ce fut sans doute ce préjugé, né de la reconnaissance et de l'admiration, qui détourna le Véronais Victor Pisanello de sa vocation primitive et lui fit abandonner la peinture pour la numismatique, dont il fut le véritable restaurateur, et qui devint, entre ses mains et plus tard entre celles de ses élèves, un supplément précieux à l'histoire des guerriers célèbres du quinzième et du seizième siècle.

Les progrès que fit alors cette branche importante de l'art, furent dus, en grande partie, à cette mémorable pacification de vingt années dont nous avons parlé plus haut et qui forme le plus beau titre de gloire de François Sforza. Pour que Victor Pisa-

1. *Anonimo di Morelli*, p. 128.

nello pût produire tous les chefs-d'œuvre qui portent son nom, il fallait que son génie fût affranchi de toutes les entraves qui pouvaient gêner son expansion. Or la période de sa plus grande activité coïncide précisément avec cette longue clôture du temple de Janus, qui fut assez féconde en bienfaits de tout genre, pour qu'on dût l'appeler, du moins en Italie, la dernière trêve de Dieu.

De tous les États entre lesquels se partageait la Péninsule, aucun n'en profita plus ni même autant que la République de Venise. D'abord elle en profita pour son commerce qui n'eut jamais plus d'extension, et pour le perfectionnement de ses manufactures qui ne furent jamais si florissantes, surtout des manufactures d'armes, objet d'envie au dehors et de jalouse surveillance au dedans. En même temps on encourageait, par des priviléges, une industrie plus récente, source de richesses et de gloire, mais d'une gloire plus durable que celle des armes; je veux parler des établissements d'imprimerie, dont le plus ancien, fondé par Wendelin de Spire avant ceux du reste de l'Italie, remonte à l'année 1469, de sorte que son fondateur peut être regardé à bon droit, comme le précurseur de cette infatigable génération d'imprimeurs dont Alde Manuce fut comme le coryphée, et qui contribua tant, par ses éditions d'ouvrages classiques et chrétiens, à élever l'éducation religieuse et littéraire de la partie saine du patriciat au niveau de son éducation politique et militaire. Voilà ce qui distingue essentiellement la

Renaissance vénitienne de la Renaissance florentine. Celle-ci s'opérait sous les auspices d'une dynastie marchande, non moins païenne dans ses goûts que dans ses mœurs. Celle-là tenait plus de compte des éléments de civilisation fournis par les livres saints, et il est à remarquer que, bientôt après l'introduction de l'imprimerie, les traductions de la Bible se multiplièrent à Venise, non pas à titre de curiosité typographique, mais pour satisfaire un besoin que le progrès même des études classiques rendait doublement impérieux. C'était ainsi que l'avait entendu Pétrarque qui avait su concilier le culte de la littérature antique avec celui de la littérature chrétienne, et son autorité n'était nulle part aussi respectée qu'à Venise; et même l'on peut dire que le siècle qui s'était écoulé depuis sa mort, n'avait fait que l'affermir; car on comprenait beaucoup mieux la valeur du trésor qu'il avait légué à la bibliothèque de Saint-Marc, et qui ne fut pas un trésor enfoui, pas plus que celui qu'y ajouta, en 1468, le fameux cardinal Bessarion dont le bibliothécaire, Marc-Antoine Sabellicus, devint le premier historiographe de la République.

En parlant de l'essor qu'un concours de circonstances extraordinaires imprimait aux intelligences et aux imaginations, il importe de ne pas perdre de vue l'influence du mouvement analogue qui se passait au delà des Alpes et qui, malgré la différence radicale des deux races, offrait au génie italien et plus spécialement au génie vénitien des éléments

qu'il pouvait s'assimiler, sans compromettre son originalité. Cette assimilation avait déjà eu lieu pour l'architecture ogivale et le voyageur allemand qui, après avoir contemplé la façade du palais ducal, aurait passé en revue tous les édifices du même style récemment construits sur les deux rives du grand canal, aurait eu le droit d'être fier du génie de ses compatriotes.

Le même sentiment aurait pu se réveiller en lui à la vue de plusieurs autres monuments qui portaient l'empreinte du même goût, lequel se retrouvait encore quelquefois dans la décoration intérieure des églises; car les peintres d'Allemagne et de Belgique étaient dès lors accueillis à Venise avec une faveur toute spéciale et il se trouvait des peintres vénitiens assez épris de ces produits étrangers pour aller chercher au delà des monts des procédés nouveaux et des inspirations nouvelles. Déjà ils avaient été précédés, en 1439, par le Napolitain Colantonio del Fiore, puis par son élève Antonello da Messina qui peignait, en 1445, le portrait à l'huile qu'on voit à la galerie de Berlin, et qui ne tarda pas à introduire cette innovation à Venise dont le séjour semble avoir eu pour lui un attrait tout particulier.

Ce service ne fut pas le seul qu'il rendit à l'école vénitienne. Ce fut grâce à son intervention que le fameux bréviaire du cardinal Grimani, l'une des plus rares merveilles de l'art chrétien au moyen âge, devint la propriété de cet illustre et savant patricien, en attendant qu'une disposition testamentaire léguât

à la République cet inappréciable trésor. Ce n'était pas la première fois que ce même personnage manifestait son goût pour les ouvrages qui étaient désignés dans le nord de l'Italie, sous la dénomination vague d'*opere ponentine;* il avait déjà, dans sa collection, la plus riche de toutes en peintures ultramontaines, des productions exquises du pinceau de Memmeling[1], et son exemple avait trouvé des imitateurs dans Pietro Bembo et dans Marc-Antonio Pasqualino, quoiqu'ils fûssent tous deux patrons ardents de l'école nationale et de ses progrès.

Les relations d'Antonello de Messina avec les principaux peintres vénitiens et particulièrement avec les Bellini, durent fournir à ces derniers et particulièrement au plus jeune, l'occasion de contempler et même d'étudier ces compositions mystiques qui rachetaient par des qualités plus appropriées au but essentiel de l'art chrétien, ce qui leur manquait du côté de l'élégance des formes et de l'imitation des marbres antiques. On se figure sans peine l'éblouissement d'admiration qui dut saisir, à la vue d'un pareil recueil, un peintre en qui le sentiment du beau tenait à des dispositions contemplatives très-difficiles à satisfaire. Ici, pour la première fois peut-être, cette satisfaction était complète; car il était impossible de rien imaginer qui fût plus propre à la donner que cette série de merveilles dans lesquelles

1. On y voyait entre autres merveilles, le propre portrait du peintre et celui d'Isabelle d'Aragon. *Morelli*, 75, 76.

le fini de l'exécution, l'harmonie et le charme du coloris, la fraîcheur des paysages, le choix des costumes et surtout la beauté des types de femme offrent une progression ascendante très-habilement calculée pour porter à son comble la jouissance ou plutôt l'*émotion* esthétique que de pareils chefs-d'œuvre étaient destinés à produire. Non pas que cette qualification fût également applicable à toutes les miniatures contenues dans ce bréviaire, et l'on reconnaît sans peine une autre main que celle de Memmeling, non-seulement dans ce qu'on pourrait appeler les tableaux de genre, mais même dans certaines compositions mystiques, comme *le Paradis* avec les cercles concentriques des bienheureux[1].

Les sujets dans lesquels cet artiste a déployé toute la grâce, toute la richesse, je dirais presque toute la candeur de son génie, se rapportent à des commémorations annuelles auxquelles lui-même ou son patron, quel qu'il fût, devait attacher une importance toute spéciale. Ce sont d'abord des figures isolées, comme sainte Rosalie et sainte Madeleine absorbées l'une et l'autre par la méditation des divers mystères, puis vient le groupe de têtes ravissantes pour la fête du *commun des vierges*, et enfin la procession des élus, avec leurs costumes et leurs bannières,

1. Les deux collaborateurs de Memmeling étaient Gérard de Gand ou Gérard Vander-Meire, l'un des meilleurs peintres à l'huile après Van-Eyck, et Livien d'Anvers, beaucoup moins connu.

pour la fête de tous les saints. Cette dernière composition, la plus riche, la plus poétique et en même temps la plus mystique de toutes, est évidemment une réminiscence du fameux tableau de Van-Eyck, connu de tous ceux qui ont visité la ville de Gand. Mais il y a, dans la miniature de Memmeling, une addition très-importante qui est peut-être une allusion à un projet de croisade, c'est un drapeau parsemé de fleurs de lis et porté triomphalement par saint Louis, à côté de Godefroi de Bouillon qui porte aussi le sien. Était-ce une simple commémoration ou l'expression d'un vœu de la part du pontife ou de tout autre personnage illustre dont le patronage intelligent fit éclore ces inimitables merveilles que l'artiste a couronnées dignement par une image de dévotion? Cette image est celle de la Vierge avec l'enfant Jésus, au milieu des fleurs et des brebis, et rien n'est touchant comme le contraste entre ce riant paysage et la tristesse avec laquelle la mère se prête aux caresses de son fils. C'est le même genre de divination qui communique un si puissant attrait à certains tableaux de Botticelli, et que nous retrouvons, à des degrés divers, dans l'école des Bellini.

Mais pendant que ces germes, venus du dehors, mûrissaient en attendant le jour de leur éclosion, d'autres artistes franchissaient les monts pour voir de plus près et sur une plus grande échelle, les procédés des graveurs allemands ou des miniaturistes flamands dont les œuvres excitaient leur admiration. Le plus intéressant de ces émigrés fut un certain

Jacometto dont les miniatures étaient souvent confondues avec celles de Memmeling qui paraît avoir été son modèle de prédilection. Sa qualité d'imitateur, au lieu de nuire à sa vogue, fit rechercher ses ouvrages qui étaient tous de petites dimensions et qui décoraient rarement les églises. Il y en avait dans les palais de plusieurs patriciens, particulièrement dans celui de Bernardo Bembo qui lui fit peindre les portraits de ses deux fils en bas âge, portraits qui devinrent plus tard l'héritage du cardinal avec d'autres tableaux du même artiste[1]. Mais il en avait exécuté de bien plus précieux qui étaient un objet d'admiration pour tous ceux qui visitaient le palais de Zuan Michiel ou celui d'Antonio Pasqualino. Dans le premier, on voyait les quatre premiers feuillets d'un missel, sur lesquels étaient tracées des miniatures dont la finesse et la perfection ne laissaient rien à désirer[2]. Dans l'autre, c'était un saint Jérôme dont le visage était tout italien, tandis que les édifices ainsi que les autres parties accessoires accusaient des influences ultramontaines, et l'ensemble offrait une fusion si merveilleuse des deux éléments, que l'ouvrage qui en était le produit, était attribué par les uns à Memmeling, par les autres à Antonello da Messina.

1. Voir l'*anonimo* de Morelli qui vit tous ces tableaux dans la collection du Cardinal à Padoue, p. 18, 19.

2. *Miniati sottilissimamente e perfettamente*. Deux de ces feuillets longtemps conservés au Vatican font maintenant partie d'une collection particulière à Paris.

La fusion ne fut pas si heureuse dans l'école de Murano, bien que les peintres vénitiens et les peintres allemands eussent poussé l'entente cordiale jusqu'à mêler leurs pinceaux pour l'exécution d'un même ouvrage; ces productions mixtes furent presque toujours marquées par une certaine rudesse de types qui accusait une trop grande part laissée à l'élément germanique, et que les Vivarini se transmirent, de génération en génération, comme une portion de l'héritage de famille. Leur premier collaborateur ultramontain fut un certain Giovanni d'Alemagna dont le nom se trouvait inscrit sur plusieurs tableaux avec celui d'Antonio Vivarini[1]. Après avoir perdu ce premier compagnon, il noua les mêmes relations avec son frère Bartolomeo Vivarini dont il nous reste un assez grand nombre d'ouvrages et des progrès duquel on pourra se faire une idée en comparant le saint Augustin de *San Giovanni e Paolo*, peint par lui en 1473, avec la belle figure du Christ ressuscité, dans l'église de *San Giovanni in Bragora*. Enfin la génération suivante produisit encore un Luigi Vivarini, appelé à concourir avec Bellini et Carpaccio dans la confrérie de *San Girolamo* où il égala presque le premier et surpassa de beaucoup le second; ce Luigi peut être regardé comme le dernier artiste de cette école moitié nationale et moitié étrangère qui vint alors se perdre dans l'école

1. Ces tableaux portent la date de 1445, voir Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, t. IV, p. 315.

métropolitaine, composée ainsi de beaucoup d'éléments mixtes, mais assez puissante par elle-même pour se les assimiler tous, y compris ceux qui lui venaient d'Orient et même des colônies lointaines; car non-seulement il y avait des peintres indigènes dans l'île de Candie, mais les images de dévotion y formaient une branche de commerce vue d'assez mauvais œil par les Turcs qui les regardaient comme bonne prise, et nous savons qu'un capitaine de galère, nommé Pierre Sagredo, eut la gloire de délivrer huit de ces prisonniers des mains des barbares[1].

1. Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, vol. ult., p. 159.

CHAPITRE XXIV.

ÉCOLE DE BELLINI.

Pendant que Mantegna étonnait l'Italie centrale par la grandeur et la fécondité de son génie, l'école vénitienne, représentée par la famille Bellini qui était devenue la sienne, avait mis en œuvre, avec un succès toujours croissant, les éléments nouveaux qui lui étaient venus de Padoue et qui, en se combinant avec les éléments ombriens apportés par Gentile da Fabriano, devaient produire cette riche moisson de chefs-d'œuvre qui signala les dernières années du quinzième siècle et les premières du siècle suivant. Gentile avait trouvé chez ses hôtes des lagunes une sympathie qui avait monté graduellement jusqu'à l'enthousiasme. Le succès qu'il avait obtenu à Brescia en y peignant la chapelle de Pandolfe Malatesta, avait préparé celui qui l'attendait à Venise. Ses premiers tableaux d'autel, exécutés pour les églises de San

Giuliano et San Felice, avaient produit une impression assez favorable pour qu'on le crût capable de traduire dignement, dans la langue de son art, la légende populaire que le sénat tenait le plus à graver dans la mémoire des citoyens, je veux dire la victoire des Vénitiens sur Barberousse et l'humiliation de cet empereur devant le pape Alexandre III dans la basilique de Saint-Marc; en un mot on faisait de Gentile un peintre de batailles, comme si cette espèce de consécration avait été obligatoire pour tout pinceau employé au service de la république.

On comprend qu'une telle commémoration d'un événement qui remontait au douzième siècle, était, de la part d'une puissance guelfe, une allusion politique d'autant plus significative, qu'elle servait de décoration permanente à la salle du grand conseil. Il faut que l'artiste ait bien compris, bien partagé et bien rendu la pensée de ses patrons, puisque, pour honorer son talent, ils crurent ne pouvoir moins faire que de lui accorder un ducat d'or par jour, avec le privilége de porter la robe de sénateur. Une pareille récompense ne pouvait manquer de conduire à d'autres succès auprès des familles patriciennes, et nous savons que, même après son retour à Fabriano, il eut à peindre plus d'une fois les portraits d'illustres personnages vénitiens[1].

Mais sa conquête la plus importante, au point de

1. L'anonyme de Morelli parle de deux portraits qui furent portés, de Fabriano même, dans le palais de Marc-Antonio Pasqualino.

vue qui nous occupe, fut celle de Jacopo Bellini qui s'intitulait tantôt son disciple et tantôt son serviteur. L'un des premiers fruits de ce second apprentissage, fut de tracer, pour sa consolation future, l'image du maître dont il redoutait le départ; et, quand il fallut enfin subir l'épreuve de l'absence, le vide qu'elle laissa dans le cœur de l'élève se fit tellement sentir, qu'il ne put résister au besoin d'aller passer quelque temps à Florence. Plus tard il profita des prémices de sa paternité pour resserrer un lien qui lui était cher à tant de titres, et le nom de Gentile, donné à son premier-né, fut comme la consécration d'un souvenir qui se perpétua dans sa famille.

Vasari nous dit qu'après le départ de Domenico Veneziano pour Florence, Jacopo Bellini se trouva être le plus grand et le plus réputé entre tous les peintres vénitiens. Malheureusement les peintures citées par le biographe ne subsistent plus aujourd'hui, et c'est à peine si on peut signaler deux ou trois tableaux qu'on puisse lui attribuer avec quelque degré de certitude. Le plus intéressant est sans contredit la *Bataille* du palais Cornaro, comme preuve de la faveur croissante dont jouissait ce genre de compositions auprès des familles patriciennes alors si fécondes en héros. Mais il y a, dans le Musée Britannique, un document d'un autre genre qui jette un grand jour sur le mode de conception particulier à l'artiste et sur le résultat des influences diverses qu'il avait subies. C'est un recueil de dessins à la mine de plomb, dont les uns furent tracés longtemps

avant son séjour à Padoue[1], tandis que les autres portent l'empreinte manifeste d'un talent mûri par la réflexion et par la pratique. Dans sa manière de traiter les sujets religieux, et particulièrement l'*Adoration des Mages*, on reconnaît l'élève de Gentile da Fabriano; mais dans sa manière de traiter les sujets mythologiques, non-seulement on ne reconnaît ni l'influence de Mantegna, ni celle des marbres antiques, mais on trouve des ébauches d'une naïveté presque puérile qui accuse, dans leur auteur, une inaptitude radicale. Au contraire, sa verve déborde, pour ainsi dire, dès qu'il s'agit de sujets allégoriques ou militaires et particulièrement de la légende de saint Georges qu'il a reproduite jusqu'à quatre fois et qui était la légende favorite de tous les saints qui voulaient être braves et de tous les braves qui voulaient être saints. On comprend, d'après cette prédilection, que l'artiste se soit plu à tracer, dans des attitudes variées, les plus fameux guerriers de son temps, et particulièrement ceux qui, par leurs récents services, avaient le plus de droits à la reconnaissance de la République et à la sienne.

L'espoir et le vœu de Jacopo Bellini avaient été que ses fils qui étaient en même temps ses disciples, surpasseraient leur maître et que Gentile surpasserait son frère Giovanni, pour être ensuite surpassé lui-même par ceux qui viendraient après lui, ce qui sem-

1. On lit, sur la première page, la date de 1430, écrite de la main de l'artiste; mais il est évident que la plupart des dessins contenus dans ce recueil sont d'une date bien postérieure.

blerait indiquer que le père avait foi au progrès de son art.

Il vécut assez longtemps pour voir réaliser le premier de ces vœux; mais Giovanni ne tarda pas à démentir les prévisions paternelles par sa supériorité, chaque jour plus manifeste, non-seulement sur Gentile, mais sur tous les peintres de Venise et des Etats de terre ferme, ce qui donna occasion aux deux frères de se faire admirer par leurs procédés de courtoisie réciproque; car, tout en travaillant séparément, ils restèrent unis de cœur, et celui de Giovanni, défendu par une abnégation qui s'élevait jusqu'à l'humilité, trouva dans cette vertu le plus sûr préservatif contre l'enivrement des grands succès.

Mais l'union des cœurs n'empêchait pas la divergence des vues et des aspirations. Giovanni, d'une âme plus méditative et plus exaltée, se préoccupait davantage de la recherche de l'idéal; Gentile, sans être étranger à cet ordre de préoccupations, avait une imagination plus froide, plus facilement captivée par la beauté symétrique, et, tout en assignant à cet élément une place subalterne dans ses études, il admirait les fragments d'ouvrages antiques que Jérôme Malatini, leur maître de perspective, leur mettait sous les yeux. Il dessinait les bas-reliefs de la colonne Théodosienne pendant son séjour à Constantinople[1]; et même il avait dans son atelier une Vénus très-

1. Ces dessins se trouvent à Paris, et ont été gravés depuis en dix-huit tableaux.

belle, quoique en grande partie mutilée. Cela faisait que l'admiration publique se partageait entre les deux frères, suivant la diversité des goûts; et, dans un ouvrage contemporain dédié au doge Léonard Lorédan, l'auteur Francesco Negri parlant de ce qui contribue à la gloire d'un bon gouvernement, dit que le sénat vénitien, outre « tous les genres de lustre qui rejaillissent sur lui, a le bonheur de posséder deux frères ministres de la nature, admirables, l'un pour la théorie, l'autre pour la pratique, lesquels non-seulement décorent le palais ducal de leurs magnifiques productions, mais en remplissent pour ainsi dire toute la ville[1]. »

Ce précieux témoignage d'un contemporain prouve que Gentile, tout en cédant quelquefois à l'ascendant fraternel, conserva toujours un secret penchant pour les traditions de l'école de Mantegna, qu'il crut pouvoir combiner avec le but transcendental de l'art chrétien. La perspective linéaire et l'étude de l'antique eurent toujours un certain charme pour lui, ce qui ne l'empêcha pas de chercher ailleurs la vraie nourriture de son âme et de son imagination, et de s'inspirer au besoin des plus grands souvenirs et des plus consolantes promesses du christianisme. Son enthousiasme pour Dandolo, ce doge octogénaire et aveugle, qui joua un si grand rôle dans la croisade des latins contre l'empire grec, le zèle qu'il mit à refaire le portrait de ce héros vénitien sur un original

1. Morelli, *Notizia, etc.*, p. 99.

très-ancien qui tombait en ruines[1], la hardiesse avec laquelle il présenta au sultan Mahmoud, dans son propre palais, l'image de saint Jean-Baptiste, décapité par l'ordre d'un despote[2], mais surtout les inscriptions pieuses qu'on lit sur quelques-uns de ses tableaux, tout cela révèle une âme accessible à tous les sentiments qui peuvent exalter et honorer l'artiste chrétien.

Son voyage à Constantinople, entrepris en 1479, sur la demande même du sultan, fut un grand événement pour lui, pour sa famille et même pour la République, qui lui avait confié, quatre ans auparavant, la tâche la plus honorable et certainement la plus enviée; car il ne s'agissait de rien moins que de refaire les peintures de la salle du grand conseil, et de les entretenir, sa vie durant, *en bon état et dans leur fraîcheur; le tout sans aucune rétribution ni charge, excepté celle de pourvoir à l'entretien de l'artiste.* C'était lui qui en avait fait la demande et qui en avait réglé les conditions avec ce noble désintéressement où le patriotisme avait peut-être moins de part que le respect pour la mémoire de son maître Gentile da Fabriano dont l'ouvrage, comparativement récent, n'offrait déjà plus que des ruines. C'est sans doute à cette délicatesse ou plutôt à cette piété filiale qu'il faut

1. Ce portrait de Dandolo, par Gentile Bellini, n'est plus à Venise; on m'a dit qu'il a passé depuis peu en Angleterre.

2. Ce fut le sultan lui-même qui demanda un peintre à la république, et sur cette demande on lui envoya Gentile Bellini en 1479.

attribuer les termes mitigés du décret qui ne parle que de *restauration* quand il s'agissait d'une tâche qui, après quatre années de travail, était loin d'être terminée[1].

L'un des fruits du séjour qu'il fit à Constantinople, se trouve dans la galerie du Louvre et a pour sujet l'introduction de l'ambassadeur vénitien devant le sultan, avec tout le cérémonial qui était alors en usage pour les réceptions diplomatiques. Celle-ci a lieu en plein air, et cette circonstance a permis au peintre de donner à sa composition, déjà si précieuse au point de vue historique, un intérêt pittoresque de plus, en y mettant pour perspective l'intérieur du palais, avec son jardin et ses terrasses.

Outre ce tableau, qui fut sans doute exécuté sur les lieux mêmes, Gentile rapportait des dessins de paysages et de costumes, des portraits à l'huile et en relief parmi lesquels figurait celui du sultan lui-même, enfin des impressions locales qui se retrouvèrent plus tard sous le pinceau de l'artiste, quand il eut à traiter des sujets qu'on pourrait appeler orientaux, comme la prédication de saint Marc devant le peuple d'Alexandrie[2].

1. Voir les documents publiés par la *Gazette des beaux-arts*, dans le numéro du 1er mars 1866.

2. Ce tableau, où les costumes turcs abondent, se trouve dans la galerie de Milan. Le portrait de Mahomet II, conservé dans le palais Zeno jusqu'en 1825, passa alors en Angleterre. Un portrait de femme turque, énergiquement tracé d'après nature par la même main, est une des pièces les plus curieuses parmi les dessins du Musée britannique.

On peut se figurer sa joie, quand, à son retour, il reprit, avec l'assistance de son frère, la tâche patriotique interrompue par le caprice d'un despote que la République avait besoin de ménager. Depuis que Polygnote avait exécuté ses fameuses peintures dans le Pécile d'Athènes, jamais œuvre plus intéressante n'avait été entreprise dans des circonstances aussi favorables. Il ne faut pas oublier que l'intervention des Vénitiens dans les démêlés du pape Alexandre III avec l'empereur Frédéric, avait eu pour résultat la pacification de l'Italie et le triomphe de l'autorité spirituelle, célébrés aux acclamations du peuple dans la basilique de Saint-Marc. Sur ce fond historique, déjà très-grandiose par lui-même, l'imagination populaire avait bâti, dans le cours des deux derniers siècles, un magnifique poëme, dont tous les épisodes avaient fini par être regardés comme authentiques; de la forme légendaire sous laquelle il s'était conservé dans la mémoire du peuple, il avait passé à la forme plus élevée d'une composition épique en vers latins presque inintelligibles[1], et enfin il revêtit à plusieurs reprises celle de l'art, la mieux appropriée de toutes au goût national, et c'est sous cette dernière forme qu'on voit encore aujourd'hui ce sujet représenté dans la salle du grand conseil par des artistes d'un autre siècle, qui furent chargés de réparer les dommages causés par l'incendie de 1577.

1. Ce poëme épique en latin barbare fut composé par un certain Castello de Bassano.

Que le sujet fût légendaire ou historique, l'allusion à la miraculeuse délivrance de la patrie était facile à saisir. D'ailleurs les portraits des libérateurs étaient là, non moins faciles à reconnaître que celui de Miltiade dans le Pœcile. Les héros de la guerre de Chioggia, Victor Pisani et Carlo Zeno, recevaient leur brevet d'immortalité de la main d'un artiste qui se connaissait en héroïsme militaire. C'était le frère aîné Gentile qui le leur décernait, ainsi qu'à beaucoup d'autres dont la mémoire était moins resplendissante. Giovanni, moins exclusif dans son apothéose, y faisait participer non-seulement tous ceux dont les services méritaient une commémoration publique, mais aussi les plus éminents entre ceux qui avaient illustré la grande patrie italienne, de sorte que les Vénitiens avaient sous les yeux de quoi entretenir ou réveiller dans leurs âmes tous les genres d'émulation à la fois.

Nous ignorons comment ces précieux portraits étaient distribués dans les divers épisodes. Nous savons seulement que les deux frères avaient partagé entre eux les quatorze chants de cette épopée patriotique. Le sujet du premier chant était le Doge Ziani, descendu du Bucentaure pour faire la soumission de la république au pape Alexandre III, qu'on venait de reconnaître sous son déguisement de moine dans le couvent de la Charité, celui-là était de Giovanni; mais les cinq autres étaient de Gentile, et on y voyait le pape qui présentait le cierge au doge, le départ des ambassadeurs vénitiens pour traiter de la paix

avec Frédéric II, leur arrivée en présence de l'empereur, le pape exhortant le doge et les Vénitiens à s'embarquer sur la flotte, puis l'accompagnant au départ et lui donnant sa bénédiction comme gage d'un succès assuré. Venait ensuite le chef-d'œuvre de Giovanni, la bataille navale entre le doge et le prince Othon, monument de patience aussi bien que de génie, à l'achèvement duquel l'artiste avait consacré sans regret plusieurs des plus belles annees de sa vie ; et il avait laissé à son frère, pour matière de son dernier tableau, le retour du doge victorieux, à qui le souverain pontife remettait l'anneau, comme emblème de l'empire que la république était appelée à exercer sur les mers [1].

A défaut de ce grand ouvrage, qui a été complétement détruit, nous avons celui que le même Gentile Bellini exécuta pour la confrérie de Saint-Marc [2], et les trois compositions plus magnifiques encore qu'il fit pour la confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste [3],

1. Tout ce qu'on a dit sur l'insolence du pape qui mit le pied sur le cou de l'empereur n'a pas le moindre fondement historique, pas plus que la grande bataille navale, la captivité du prince Othon, etc. Daru a manqué de critique dans le récit de ces événements qui sont présentés dans leur vrai jour et réduits à leur juste valeur par Raumer, dans son bel ouvrage sur les Hohenstaufen, liv. IV, ch. 7.

2. Ce tableau curieux est à la galerie de Milan. Les femmes qui écoutent saint Marc prêcher portent le costume turc, et l'église de Sainte-Euphémie sur la place d'Alexandrie, n'est autre chose que celle de Saint-Marc à Venise.

3. Ces trois grands tableaux sont à l'Académie des Beaux-arts à Venise.

et dans chacune desquelles il représenta un miracle opéré par un fragment de la vraie croix, qu'on y conservait précieusement. Dans la première, c'est un jeune homme de Brescia, blessé dangereusement à la tête, et guéri miraculeusement par suite d'un vœu fait par son père pendant qu'on portait cette relique en procession, et pour montrer que les dispositions du cœur étaient en parfaite harmonie avec l'occupation du pinceau, l'artiste a mis au bas cette simple et touchante inscription :

Gentilis Bellinus amore incensus crucis 1496.

Et quand il peignit plus tard un autre miracle arrivé le jour où la même confrérie allait en procession à l'église de San Lorenzo avec la même relique qui tomba dans le canal, et après de vaines tentatives faites par des mains profanes, ne put enfin en être retirée que par le pieux André Vendramini, en traçant cette belle légende sur la toile, le cœur du peintre fut encore plus vivement ému que la première fois, et pour exprimer sa dévotion croissante pour le signe sacré de la rédemption, il voulut renforcer le sens de ses premières paroles :

Gentilis Bellinus pio sanctissimæ crucis affectu lubens fecit 1500.

Le troisième tableau formait le digne complément des deux autres; il s'agissait d'y représenter un membre de la confrérie guéri miraculeusement de la fièvre quarte et contemplant l'instrument de sa guérison avec un air d'extase et d'adoration profonde. Ce

fut encore un exercice de piété pour l'imagination du vieux Bellini, peut-être même fut-ce son dernier ouvrage, car il mourut peu d'années après l'avoir terminé, et l'on peut bien supposer qu'il revenait souvent sur cette pensée consolante, et qu'il attendait aussi lui la guérison de toutes ses infirmités par la croix.

Cependant ce n'était pas pour cette confrérie qu'étaient ses plus tendres affections, c'était pour la confrérie de Saint-Marc, qu'il appelait, dans son testament, *ma confrérie*, et à laquelle il léguait, en mourant, un de ses plus chers trésors, une image de la Vierge en mosaïque, qu'il avait probablement rapportée de son voyage en Orient. Une preuve encore plus forte de la prédilection dont nous parlons, se trouve dans une autre clause du même testament, par laquelle il enjoint à son frère Giovanni d'achever une peinture commencée par lui pour cette même confrérie, sous peine d'être frustré de la portion la plus précieuse de son héritage, c'est-à-dire du volume de dessins qu'avait possédé leur père et dont nous avons déjà parlé plus haut. Quant à son grand tableau de la Vierge, qu'il avait placé sous le portique de sa maison, il en faisait don à son église paroissale de San-Gimignano, comme rétribution anticipée des messes *qu'on y célébrerait pour le salut de son âme, en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie et de saint Grégoire* [1].

1. Dans le même document, récemment découvert et daté de

Il est probable que Gentile Bellini se défiait de son frère Giovanni, à cause de son peu de goût pour les compositions cycliques. Il savait que son imagination plus mystique s'accommodait mieux des simples tableaux de dévotion alors très-recherchés par les familles patriciennes et même quelquefois par les souverains étrangers, par exemple, par Louis XI qui se procurait des ouvrages de son artiste favori par l'entremise du chevalier de Montjeu, son agent officiel auprès du gouvernement vénitien.

Ceci se passait à une époque où la pacification générale de 1454 avait déjà porté ses fruits et donné au génie national une impulsion décisive dans toutes les directions, impulsion à laquelle chaque nouveau doge se faisait un point d'honneur d'ajouter quelque chose. De là une émulation d'autant plus heureuse dans ses effets que cette période fut précisément celle où les électeurs conférèrent avec le plus d'intelligence la suprême dignité de l'État, en tenant, dans leur choix, autant de compte des vertus religieuses que des vertus civiques. Quand Giovanni Bellini peignait, pour une des salles du palais ducal, cette pieuse et pathétique composition représentant le Christ mort, soutenu par la Vierge d'un côté, et par saint Jean de l'autre, c'était le doge Nicolas Tron qui faisait placer cette image, comme une prédication permanente, devant les yeux de ses conseillers

1505, il est fait mention de dessins rapportés de Rome et que le père partage également entre ses deux fils. Voir la *Gazette des beaux-arts*, de septembre 1866.

qui étaient souvent ses maîtres. *Il était libéral et avait l'âme grande*, dit la chronique, et son extrême laideur ne l'empêchait pas d'être très-imposant, pas plus qu'elle n'empêcha le sculpteur chargé de l'exécution de son tombeau dans l'église des *Frari*, de donner à sa statue un caractère vraiment monumental.

C'était un homme de mœurs antiques, tendre de cœur, malgré sa rudesse apparente, ardent, même dans sa vieillesse, pour les projets de croisade, toujours en deuil de son fils Jean qui était mort bravement devant Négrepont, ami des lettres dont il transmit le goût à son autre fils Philippe, lequel enchérit encore sur le goût de son père : car ce fut lui qui voulut, à tout prix, avoir pour belle-fille, la célèbre Laura Bronzone, la merveille de Vérone, également versée dans les lettres grecques et latines, et dont son futur beau-père avait admiré la ferveur et la beauté, pendant qu'elle priait devant lui dans une église. On comprend qu'une famille où de telles impressions avaient des conséquences si sérieuses, devait avoir le sens esthétique singulièrement développé.

Son successeur, Nicolas Marcello, fut élu, malgré son grand âge, à cause de son humanité, de sa piété et de son amour de la justice et des pauvres. A quoi il faut ajouter que ce fut lui qui fit commencer par les frères Bellini les peintures du palais ducal.

Après lui vient Pierre Mocenigo dont le monument funèbre, dans l'église de SS. Jean et Paul, se fait

remarquer par cette inscription fière et concise : *ex hostium manubiis* 1476.

André Vendramin, son successeur immédiat, avait été, dans sa jeunesse, le plus beau, le plus riche, le plus heureux et le plus envié des patriciens, quoique tous ces dons fussent couronnés en lui par une piété presque ascétique. Son monument funèbre, qui a été transporté de l'église des Servites dans celle de SS. Jean et Paul, est un des plus magnifiques chefs-d'œuvre de la sculpture vénitienne au quinzième siècle, et l'inscription qu'on y lit, est plus magnifique encore; on serait même tenté de la trouver trop magnifique pour un tombeau chrétien :

Felix insigni prole, impletis omnibus
et fortunæ et naturæ et virtutis numeris.

Après sa mort, qui eut lieu en 1478, le Sénat voulant rendre un hommage spécial à la plus précieuse de ses vertus, fit mettre, au-dessous de son portrait, dans la salle du grand Conseil, cette inscription si honorable pour sa mémoire :

Domi justitiam adeo colui ut proprio nec pepercerim filio[1].

Après lui, paraît une famille qui s'était donné la mission spéciale de représenter les anciennes mœurs et qui joua, dans la république de Venise, un rôle analogue à celui de Caton dans la république romaine. Cette famille est celle des Barbarigo et c'est

1. Son fils fut banni pour avoir tué, par mégarde, un officier de galère.

par elle que se termine la précieuse chronique de Marin Sanudo, qui lui était attaché par un lien matrimonial et par une antipathie commune pour toute espèce d'innovation. Marco Barbarigo était presque le seul patricien qui eût continué à porter le capuchon noir. Quand il mourut, en 1486, la dignité de doge passa à son frère Agostino, qui la porta de manière à lui donner l'air d'un sacerdoce; car, outre sa grande taille et ses traits majestueux, il avait laissé croître sa barbe blanche, et il n'avait jamais quitté le deuil depuis la mort de son fils unique, en 1482. La bravoure de ce fils, qui était capitaine à Padoue, était en parfaite harmonie avec l'austérité du père et avec la sainteté des deux filles qui avaient embrassé la vie religieuse, dans le monastère des Anges, à Murano; de cette manière l'idéal avait été réalisé, dans la famille, sous sa double forme, et l'artiste chargé de représenter l'une ou l'autre n'avait pas besoin d'aller bien loin chercher ses inspirations.

On comprend d'avance la sympathie qui devait exister entre de tels patrons et Giovanni Bellini, et nous verrons bientôt, en effet, les beaux résultats auquel cette sympathie donna lieu; et cependant il y eut un patronage encore plus glorieux et plus fécond que celui-là pour Bellini et pour son école, ce fut celui de la famille Cornaro, qui avait cumulé successivement tant de genres d'illustration, qu'on ne lui trouvait presque plus de rivale dans le patriciat vénitien.

Pour se faire une idée de sa magnificence et de son

goût, il suffit de voir les palais et les monuments divers sur lesquels ce nom est inscrit, et quand on lit l'histoire de ceux qui l'ont porté depuis le quatorzième siècle jusqu'au seizième, il semble que chaque génération ajoute un rayon de plus à la gloire héréditaire de cette dynastie. Ce fut sous les auspices et sur l'initiative de Marc Cornaro, alors investi de la dignité ducale, que Guariento exécuta, dans la salle du grand Conseil, la peinture religieuse et patriotique dont nous avons parlé plus haut, et qui avait été précédée de plusieurs travaux importants ordonnés par le même doge, tant dans le palais ducal que dans la basilique de Saint-Marc, où il fit placer, en guise d'hommage à son patron, les statues des douze apôtres qui surmontent l'entrée du chœur.

Un siècle plus tard, nous voyons la même famille figurer, avec un redoublement d'illustration, dans l'histoire politique, militaire, religieuse et littéraire de la République, et ajouter à son écusson, d'abord le chapeau de cardinal, puis, comme complément de toutes ses grandeurs, une couronne royale entourée de tous les prestiges du roman et de l'histoire; car ce fut le prestige de la beauté encore plus que la diplomatie qui, en 1460, fit de la célèbre Catherine Cornaro une reine de Chypre, comme épouse de Jacques de Lusignan et comme fille adoptive de la République.

Le premier artiste chargé de justifier cette fortune inouïe en peignant le portrait de celle à qui elle était échue, fut Jacopo Bellini, qui devint, pour ainsi dire, le peintre lauréat de toute la famille; car il peignit

aussi ceux de George Cornaro, son frère, et du prince étranger qui avait associé la fille aux chances d'une royauté très-précaire qui finit, en 1489, par une abdication en faveur de la République. Il est superflu d'ajouter que, dans les grandes compositions dont les deux frères ornèrent le palais ducal, une part équitable fut faite à leur reconnaissance commune dans la répartition des portraits historiques.

Mais, outre l'influence des familles patriciennes, il en est une autre, d'autant plus importante à signaler qu'elle joue un plus grand rôle dans l'histoire de l'école vénitienne que dans celle d'aucune autre école; je veux dire l'influence des événements extérieurs en tant qu'ils affectaient le caractère national et multipliaient, pour l'édification des historiens et des artistes, les sentiments et les actes qu'ils ont pour mission de consacrer.

Nous avons vu que les beaux jours de Bellini avaient correspondu aux beaux jours de la République, pendant le long répit qu'avait procuré à toute l'Italie la pacification générale de 1454. Mais des nuages, de plus en plus sombres, avaient commencé à s'élever à l'horizon dès l'année 1460, et l'on avait vu Venise, oubliant son rôle de sentinelle avancée de la chrétienté contre les Turcs, leur ouvrir elle-même le chemin de la Péninsule et leur livrer la ville d'Otrante, pour se venger du roi de Naples, promoteur acharné d'une ligue menaçante pour la République. Il est vrai que celle-ci comptait alors parmi ses alliés plusieurs puissances catholiques et le pape Sixte IV lui-

même; mais le scandale n'en fut pas moins universel, du moins parmi les peuples qui, en voyant plus tard les extrémités auxquelles les Vénitiens furent réduits par la fameuse ligue de Cambrai (1509), ne trouvèrent pas que l'expiation fût trop rude pour le crime dont ils s'étaient rendus coupables.

D'autres épreuves vinrent après celle-là, et ce fut encore le désir de susciter des embarras au roi de Naples (Ferdinand), qui en fut la première cause. Cette fois-ci, au lieu d'appeler les Turcs, on appela les Français, et les conséquences de cette résolution désastreuse se firent sentir, de 1493 à 1515, avec une intensité toujours croissante, à toutes les parties de l'Italie, et plus particulièrement à Venise, qui ne fut sauvée d'une ruine totale que par des prodiges d'héroïsme qui dépassaient presque la mesure des forces humaines et qui rachetaient bien des fautes commises par cupidité ou par rancune! Mais que pouvaient les sacrifices et les prévisions du patriotisme contre deux faits d'une portée incalculable, la découverte du nouveau monde et l'ouverture d'une nouvelle route vers les Indes par le cap de Bonne-Espérance! La Méditerranée qui, jusqu'alors avait été une mer, allait devenir un lac.

Cependant les conséquences de cette révolution industrielle et commerciale n'affectèrent que lentement les intérêts matériels, et parurent n'affecter en rien les intérêts d'un ordre plus élevé. Non-seulement le caractère national fut resplendissant de grandeur pendant la crise à laquelle la ligue de Cambrai avait

donné lieu, mais le génie national prit, immédiatement après, un essor et un développement qui ne se manifestèrent pas seulement sous la forme de l'art, et la reine de l'Adriatique, trop rassurée par ses glorieux souvenirs, ne s'apercevait même pas que les fleurons de sa couronne commençaient à s'effeuiller.

C'est un beau rôle pour une aristocratie quelconque de voiler, à force de dévouement et de vertus même artificielles, les symptômes de décadence qui commencent à poindre dans un État. C'est de là que viennent les consolations efficaces à la patrie dans ses vieux jours et un dernier relief à son histoire. Celle du patriciat vénitien, durant la période dont nous parlons, offre un dualisme qui se reflète plus particulièrement dans les produits de l'art national, à cause de la prodigieuse influence du patronage aristocratique. A mesure qu'on avance dans le seizième siècle, la proportion entre les œuvres qui appartiennent à la cité de Dieu et celles qui appartiennent à la cité du monde, se dérange de plus en plus, et la même dissonance se reproduit dans les diverses branches de la littérature et dans les divers ordres religieux, de sorte que la notion de l'idéal ascétique, devenue par degrés le privilége exclusif de quelques âmes d'élite, soit dans le cloître, soit au dehors, finira par être bannie des écoles, en attendant qu'elle soit bannie des souvenirs; l'idéal héroïque, mieux alimenté, tiendra plus longtemps, et ce sera dans cette source plus intarissable à Venise qu'ailleurs, que l'école vénitienne, même après être

entrée dans sa phase de décadence, puisera ses meilleures inspirations.

Il importe donc de ne pas perdre de vue le parallélisme curieux qu'offre l'histoire de cette République à tous ceux qui comprennent l'importance du rôle qu'y a joué l'art ou le sentiment du beau, dans ses manifestations successives. Il ne faut pas oublier que les quatre peintres qui ont le plus fait pour sa gloire et pour sa décoration intérieure, sont aussi ceux qui ont eu la plus large part des angoisses patriotiques suscitées par des dangers que parfois on désespérait de conjurer. Bellini, déjà sexagénaire quand la crise commença, vécut encore plus de trente ans, et ceci explique le caractère général de ses œuvres et sa prédilection croissante pour les images de dévotion. Son élève Giorgione, plus épris de l'idéal héroïque que de l'idéal ascétique, mourait tout jeune en 1511, après avoir été témoin de l'enthousiasme excité par la délivrance de Padoue, et après avoir consacré son pinceau à la commémoration des guerriers qui donnaient l'exemple du dévouement. Avec une imagination comme la sienne et des temps comme ceux où il vivait, on pourrait presque dire qu'il travaillait, non pas dans un atelier, mais dans une fournaise. Il en était de même du jeune Pordenone; son imitateur, alors âgé de vingt-cinq à trente ans, et qui, avant de venir faire son second apprentissage à Venise, avait vu de près les horreurs de la guerre dans le Frioul où il était né. Enfin Titien, le plus célèbre et le plus fécond, mais non le plus grand entre les élèves de

Bellini, avait presque atteint sa quarantième année, quand la paix générale de 1516 fut enfin conclue. D'autres artistes des États de terre ferme, issus directement ou indirectement de la même école, comme Cima, Carpaccio, Palma, Catena, Basaïti, Marcone, Santa-Croce, Mansueti et plusieurs autres moins connus, furent enveloppés plus ou moins dans le tourbillon d'événements souvent sinistres et rarement joyeux qui agitèrent les âmes durant cette période fertile en émotions et nullement stérile en inspirations; de sorte qu'en étudiant leurs œuvres, non-seulement en elles-mêmes, mais dans leurs rapports avec les faits contemporains, on élève presque cette étude à la hauteur d'une contemplation philosophique.

A ce point de vue, la figure du vieux Bellini est imposante comme celle d'un patriarche, et son pinceau devient entre ses mains une sorte de baguette magique qui produit des effets analogues à ceux d'une prédication dont l'accent a plus de puissance que les paroles. C'est cet accent qu'il importe de percevoir et d'apprécier; car c'est en cela surtout que consiste sa supériorité sur les peintres classiques qui vinrent après lui.

Les tableaux de sa première manière, ceux qu'il produisit dans l'effervescence de la jeunesse et dans l'activité mieux soutenue de son âge mûr, sont beaucoup plus nombreux que les autres, et c'est pour cela que toutes les galeries de quelque importance en sont pourvues. Ils se ressemblent tous sous le rapport de l'exécution mécanique, au moins dans les vingt

premières années; mais plus tard, on voit qu'il cherchait à rembrunir ses couleurs et à renforcer ses tons, même avant qu'il eût appris le secret de la peinture à l'huile. On peut en voir la preuve dans le tableau capital qu'il peignit à la gouache, en 1464, pour l'église des SS. Jean et Paul et dont l'apparition conquit à son auteur les suffrages des familles patriciennes. Vasari ajoute que ce fut à la suite de ce grand succès, qu'on résolut de confier au même artiste et à son frère Gentile la décoration des salles du palais ducal. Mais, en attendant qu'il abordât cette grande tâche patriotique, il en remplit de plus humbles, parmi lesquelles je signalerai, outre ses tableaux de dévotion, dont on ne connaît pas le nombre, les deux compartiments qu'il peignit pour la confrérie de Saint-Jérôme. L'un le représentait prêchant à ses compagnons du désert, et l'autre le représentait assis dans sa cellule et profondément absorbé par sa méditation. Ce même sujet a été répété si souvent et avec tant d'amour par le même artiste, depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière, qu'on est tenté de regarder saint Jérôme comme son saint de prédilection; mais ce fut à d'autres titres que cette composition, avec ses accessoires pittoresques, devint le thème favori de son école.

La forte originalité de Giovanni Bellini ne l'empêcha pas de subir, dans une certaine mesure, l'influence de quelques artistes dont le génie avait quelque analogie avec le sien. L'empreinte de Mantegna, facile à reconnaître dans les ouvrages de sa première

manière, fut effacée peu à peu par la nature même des sujets qu'il eut à traiter, et dans lesquels la prédominance de l'élément religieux et patriotique ne laissait aux inspirations classiques qu'un champ très-restreint. Après Mantegna, vint Antonello da Messina qui révéla fort à propos à Bellini le secret de la peinture à l'huile et lui ouvrit, en quelque sorte, une carrière toute nouvelle. Un peu plus tard, ce fut son propre disciple Giorgione qui lui apprit à donner plus de richesse et d'intensité à son coloris. Enfin, quand il avait presque atteint sa quatre-vingtième année, un dernier initiateur apparut à Bellini dans la personne d'Albert Dürer qui, entendant les Vénitiens louer sa piété encore plus que son talent, se prit pour lui de l'affection la plus tendre et le proclama le premier entre tous les peintres contemporains.

Ainsi les transformations ou modifications successives que subit le génie robuste, calme et concentré de Bellini se confondent, pour ainsi dire, avec les acquisitions de son cœur, et ce cœur, non moins inépuisable que son imagination, semble avoir tenu des trésors en réserve pour les affections de la onzième heure. Je dirai même que c'est le seul peintre qui ait eu le privilége de prolonger sa floraison jusque dans une extrême vieillesse, et de faire des progrès plus marqués à mesure qu'il s'éloignait davantage de son âge mûr.

Comme point de départ de cette période si merveilleuse qui commence vers 1488, quand l'artiste était plus que sexagénaire, on peut signaler le grand

tableau de l'Académie des beaux-arts et le ravissant tableau de la sacristie *dei Frari*. Le premier a été décrit en peu de mots par Vasari, comme une chose admirable qui devait toujours durer, et il a été apprécié de nos jours avec un sentiment si exquis des beautés qu'il renferme que cette appréciation peut tenir lieu de toutes les autres. « Une religieuse symétrie préside à l'arrangement de ces personnages tranquilles, mais doucement et intérieurement émus; deux figures sont nues, une de chaque côté du trône où la Vierge est assise; saint Sébastien, saint Job à gauche; les autres sont drapées: deux en moines, une cinquième en évêque (saint Augustin). Au pied du trône sont groupés trois petits anges d'un caractère profondément individuel. On dirait que Jésus les a fait recevoir comme enfants de chœur dans le paradis. L'un d'eux a une expression séraphique; mais les figures de la Vierge et de l'Enfant sont impassibles, comme si le peintre avait craint de leur donner une physionomie trop humaine. Au milieu du tapage de l'école vénitienne ce doux murmure va au cœur, cette calme simplicité me touche et m'attendrit[1]. »

Le tableau de la sacristie *dei Frari* a quelque chose de plus attrayant encore. Il offre toute l'imposante gravité d'une composition religieuse dans la figure de la Vierge et dans celles des saints qui entourent le trône où elle est assise; et, dans les figures d'anges,

1. Charles Blanc, *Histoire des Peintres*, n° 441.

il égale les plus charmantes miniatures pour la fraîcheur du coloris et la naïveté de l'expression : c'est une œuvre qui peut hardiment prendre place à côté des plus belles productions mystiques de l'école ombrienne. Il semble qu'un avant-goût de la béatitude céleste ait épanoui l'âme du vieillard pendant qu'il y travaillait ; il a ôté ce voile de mélancolie dont il aimait à couvrir le regard de la Vierge ; ce n'est plus la mère aux sept douleurs qu'il a voulu peindre, cette fois il a préféré voir en elle la source de sa joie, *causa nostræ lætitiæ*, et il lui a adressé, sous forme de distique, cette courte prière :

Janua certa poli, duc mentem, dirige vitam, quæ peragam commissa tuæ sint omnia curæ.

A côté de ce chef-d'œuvre et probablement vers la même époque, il faut placer celui qui est dans la sacristie de l'église du Rédempteur, et qui représente la Vierge avec l'enfant Jésus endormi sur ses genoux. En présence de cette ravissante miniature, où le charme du coloris est joint à l'expression la plus pure qu'il soit possible de concevoir, l'imagination la plus exigeante reste satisfaite, et non-seulement la critique est désarmée, mais encore elle se refuse à l'analyse de cet ordre de beautés qui n'est plus du domaine du goût et qui appartient à une sphère bien plus élevée que celle-là.

Dans ces deux tableaux et dans quelques autres, Bellini s'est un peu relâché de cette sévérité imposante qui caractérise la plupart de ses images de dévotion et qui leur donne une sorte de valeur dog-

matique et sacramentelle dont il n'avait peut-être pas conscience. C'est cette spécialité qui lui assigne le premier rôle dans l'histoire de l'art chrétien à Venise, et ce rôle a été soutenu par lui pendant plus d'un demi-siècle, non-seulement sans symptôme de décadence, mais avec un progrès marqué qui semblait défier la loi commune.

Malheureusement, il est difficile d'étudier la série chronologique de ses œuvres souvent dépourvues de dates et dispersées dans des collections très-éloignées les unes des autres.

Je m'arrête d'abord à celles que le vandalisme moderne ou toute autre cause n'a pas détournées de leur destination primitive et qui reçoivent encore l'hommage traditionnel des fidèles agenouillés devant elles. Plusieurs de ces productions privilégiées, dont nous avons signalé les plus importantes, appartiennent à la première ou à la seconde période de la carrière de l'artiste. Celles qui appartiennent à la troisième et qui touchent presqu'à son extrême vieillesse, ont quelque chose qui impose et qui pénètre encore davantage ; en prenant l'année 1500 pour point de délimitation, nous trouvons Bellini peignant, en 1501, dans l'église de Santa-Corona, à Vicence, ce baptême du Christ où l'on reconnaît une imagination vigoureuse secondée par une main encore ferme et docile. Trois ans plus tard, c'est-à-dire quand l'artiste a presque atteint sa quatre-vingtième année, nous lui voyons produire le magnifique tableau qui forme la principale décoration de la belle

église de Saint-Zacharie, et qui serait encore admirable pour la vigueur du ton, pour le progrès du clair-obscur et pour la perfection du dessin, lors même qu'il ne serait pas un chef-d'œuvre de l'école vénitienne pour tout ce qui tient à la poésie et à la profondeur des caractères. On ne conçoit rien de plus grandiose que les figures de saint Pierre et de saint Jérôme; les attitudes et les airs de tête respirent la dignité et la sainteté; et dans les figures de sainte Catherine et de sainte Agathe, l'expression est accrue de toute l'intensité que lui donne cette beauté de profil et de proportions, cette grâce naïve et cet air de simplicité touchante, attributs exclusifs des productions de cette époque, qui fut comme l'âge d'or de la peinture chrétienne.

Ici, la rondeur du modelé, la morbidesse des chairs et quelque chose d'ambré dans les teintes nous révèlent la présence d'un puissant disciple dans l'atelier du maître qui a subi, peut-être à son insu, son irrésistible influence. Ce disciple est Giorgione. Mais le maître, loin de s'affaiblir par ce contact, y a puisé de nouvelles forces, parce qu'il y avait, sinon identité d'inspirations, du moins identité de séve. Il n'en fut pas de même quand Albert Dürer vint, en 1506, planter son drapeau au milieu de l'école vénitienne, et trouva dans la sympathie de Bellini un dédommagement à la très-froide estime que lui témoignaient ses compatriotes; il était difficile que le plus jeune des deux ne prît pas, momentanément, un certain ascendant sur l'autre. Il y eut, en effet,

dans le tableau que Bellini peignit immédiatement après pour l'église de *San Francesco della Vigna* (1507), une légère déviation de style, marquée par un peu plus de dureté dans les contours et par un changement très-appréciable dans la physionomie de la Vierge qui n'a plus le même degré de suavité que celles dont nous avons parlé plus haut.

Un autre ouvrage très-remarquable de la vieillesse de Bellini, est le *Couronnement de la Vierge* dans la principale église de Pesaro. Cette dernière composition, l'une des plus grandioses qui aient été exécutées par l'artiste, montre à quel point il était dominé par cette notion de tristesse inhérente à son type de Vierge, même dans sa glorification. Mais cette dissonance est compensée par les figures accessoires, particulièrement par celles de saint Pierre, de saint Paul et de saint Jérôme, qui était, pour Bellini et son école, l'équivalent d'un apôtre; et, si quelque chose manquait à cette compensation, il suffirait, pour absoudre l'auteur, alors presque octogénaire, de fixer le regard sur le profil du Christ couronnant sa Mère; car la main du vieillard fut docile jusqu'à la fin, pour tracer son type de prédilection, et l'on comprend l'importance qu'il y attachait dans un tableau destiné à consoler une noble vénitienne que son récent mariage avec le seigneur de Pesaro avait exilée de sa patrie [1].

1. Jean Sforza, seigneur de Pesaro, avait épousé, en 1504, une jeune patricienne de la famille Tiepolo.

Quand on pense à tant d'autres ouvrages du même maître qui ont perdu ce que j'appellerais leur prestige local et qui sont devenus des objets de spéculation ou même de désécration, on ne peut se défendre d'un profond sentiment de tristesse. Il y a des peintres dont les Madones font meilleure figure dans une galerie que sur un autel; mais celles de Bellini ont reçu de leur auteur une consécration si intime, et elles excitent dans les âmes bien préparées des émotions si supérieures à la jouissance esthétique proprement dite, que ces âmes ne sauraient les goûter pleinement ailleurs que dans un sanctuaire; mais, comme cette condition est très-difficile à remplir, il faut se résigner à jouir incomplétement d'un bon nombre de chefs-d'œuvre dont leurs premiers possesseurs se sont montrés indignes.

Malheureusement ce n'est pas à la France, mais à l'Angleterre et à l'Allemagne que cette indignité a profité. Il s'est trouvé, dans ce dernier pays, plusieurs souverains qui ont habilement exploité la cupidité des dynasties italiennes, et c'est par suite de cette habile exploitation étendue aux races patriciennes, que les peintres de la Renaissance, et particulièrement ceux de la renaissance vénitienne, se trouvent si bien représentés dans les collections de Dresde et de Berlin. Celle de Dresde eut, dès le siècle dernier, les prémices de cette légitime spoliation, dont le duc de Modène ne sentait même pas la honte; et l'acquisition faite par l'électeur de Saxe était d'autant plus précieuse qu'elle se composait de tableaux qui, ayant

toujours fait partie du patrimoine héréditaire des ducs de Ferrare, offraient des garanties d'authenticité qui ajoutaient beaucoup à leur valeur.

Néanmoins c'est le Musée de Berlin qui l'emporte sur tous les autres en ouvrages de Bellini et de son école. On y peut suivre pas à pas les progrès du maître, tant pour les types que pour la science du nu et du clair-obscur. L'influence de Mantegna se fait encore sentir dans la savante composition qui représente le Christ mort pleuré par saint Jean et la Vierge ; mais il n'y a plus de trace de cette servitude ni dans la majestueuse Madone qui tient debout devant elle son enfant plus majestueux encore, ni dans la magnifique tête du Christ bénissant d'une main, pendant qu'il tient dans l'autre le livre de vie qui fait fructifier cette bénédiction. Geste, pose, regard, tout y est imposant, excepté peut-être le type, qui laisse encore quelque chose à désirer ; mais le problème est posé par le maître et nous verrons les disciples apporter successivement leur solution.

Ici du moins leurs ouvrages sont groupés avec les siens de manière à troubler le moins possible l'impression du spectateur par un voisinage disparate ou profane ; mais il n'en est pas toujours de même dans les collections particulières où sont reléguées des images de dévotion dans lesquelles leurs possesseurs ne voient le plus souvent que des curiosités archéologiques. On compte plus d'une douzaine de tableaux de Bellini ainsi dispersés en Angleterre, et, dans ce nombre, il y en a plusieurs qui auraient mé-

rité une meilleure destinée, par exemple *le Christ au jardin des Oliviers*, *la Madeleine avec trois anges* dans un paysage, *la Madone à la grenade*, et surtout *le Christ remettant les clefs à saint Pierre*, composition pleine de grandeur, dans laquelle l'artiste, bien qu'il fût alors très-vieux, a trouvé moyen d'ajouter quelque chose à son type de prédilection.

De tous les grands peintres de la Renaissance, Bellini est sans contredit celui que la France a le moins apprécié, bien que Louis XI se fût montré, sous ce rapport, meilleur juge que tous les souverains de son temps. Mais ses successeurs soulevèrent contre Venise des tempêtes qui faillirent la submerger, et les bons rapports ne se rétablirent entre les deux pays qu'à l'époque où Titien, devenu le coryphée de la nouvelle école, faisait presque oublier tous ses devanciers. Cependant, malgré notre insouciance héréditaire, nous avons vu passer sous nos yeux plusieurs précieux produits du pinceau de Bellini, et je pourrais signaler, à Paris même, une Madone d'une suavité tout exceptionnelle, placée entre un portrait authentique de sainte Thérèse et une ravissante miniature de Fra Angelico, dans un sanctuaire domestique où nulle profanation n'est à craindre.

En résumé, l'on peut dire, d'une manière générale, en ce qui concerne ce patriarche de la peinture chrétienne, que ses types fondamentaux du Christ, de la Vierge et des apôtres, étaient arrêtés et fixés dans son imagination d'une manière irrévocable, et c'était la gravité mélancolique qui en formait le principal

caractère. Aussi a-t-il interdit à son pinceau toutes les scènes qui pouvaient dénaturer son sujet en le rendant gracieux; point d'effusion de tendresse maternelle, point de caresses enfantines échangées entre le petit saint Jean et l'enfant Jésus. Le plus souvent ce dernier est représenté par lui la main levée pour donner sa bénédiction, et toujours l'expression du visage est en harmonie avec l'attitude du corps; quant à la Vierge, on voit qu'elle est tout entière au pressentiment de ses souffrances, c'est déjà la mère aux sept douleurs; le type n'en est pas aussi beau que celui de l'école ombrienne, mais il est plus prophétique, et en l'examinant dans la série des tableaux de l'artiste, on trouve qu'il a été à peu près immuable quant à l'idée, et que si le costume a quelquefois changé de couleur, la disposition générale n'a subi presque aucune variation.

Si son type de Christ n'offre pas ce caractère de tristesse, c'est parce qu'à ses yeux, la notion de l'Homme-Dieu absorbait, pour ainsi dire, toutes les autres, ce qui plaçait la tâche de l'artiste dans une région vers laquelle ni Mantegna, ni Albert Dürer ne pouvaient l'aider à s'élever. Il est curieux de suivre les évolutions de son idéal à travers ses diverses tentatives pour le réaliser soit comme enfant, soit comme homme, jusqu'au point culminant de la *Transfiguration*. Dans les tableaux où il y a des anges-musiciens au pied du trône de la Vierge, leur physionomie joyeuse et enfantine offre un contraste frappant avec celle de l'enfant Jésus dont la gravité

a quelque chose de surnaturel : cette gravité s'élève à la dignité imposante dans le tableau de la galerie de Parme, et on devient muet d'admiration devant celui de l'église de *San Salvatore*, à Venise, dans laquelle Bellini a peint une tête de Christ dont la majesté n'a jamais été égalée par aucun artiste vénitien ni florentin. D'autres essais, plus ou moins admirés, avaient précédé ou suivi ceux-là et l'image du Christ était devenue une sorte de spécialité de l'école dont Bellini était la lumière. Cette image se plaçait, au même titre, c'est-à-dire comme image de dévotion, dans les églises et dans les palais, et les moines de *San Stefano* se glorifiaient d'en avoir une qui était un don de l'artiste lui-même. La famille Venier en possédait une autre qui, d'après la courte description de l'anonyme de Morelli, ne devait rien laisser à désirer[1]. Quant au sujet de la *Transfiguration*, on peut voir, dans le musée de Naples, le résultat d'une première tentative pour le traiter, tentative suivie d'une autre qui dut être plus heureuse, si on en juge par l'esquisse fragmentaire qui se conserve parmi les dessins de l'Académie des beaux-arts de Venise.

Dans la plupart des travaux que nous venons d'énumérer, le patronage aristocratique joua un grand rôle et, quand la carrière de Bellini touchait à son terme, il n'y avait presque plus de famille patricienne qui n'eût une image de dévotion ou un

1. *La testa di Cristo in maestà, finita quanto è possibile.*

portrait de sa main. Souvent l'image et le portrait étaient réunis dans le même cadre, de manière à représenter toute une famille bénie dans son chef agenouillé. On comprend l'influence que devaient exercer sur cette branche de l'art cette humble attitude et l'expression qui l'accompagnait, surtout quand il y avait contraste entre cette attitude et le rôle du personnage dans la République. On peut dire que Bellini atteignit la perfection en ce genre. Il est vrai qu'il fut singulièrement favorisé par les circonstances. Tout ce qu'il y avait de gloire et de vertus dans les nobles races qui occupèrent plus spécialement son pinceau, purifiait et multipliait ses inspirations personnelles, et il en résultait un genre d'émulation bien supérieur au désir de surpasser des rivaux. Cet avantage parut surtout dans ses rapports avec deux des plus illustres familles de son temps, les Cornaro et les Barbarigo, dont les noms sont inséparables du sien, dans l'histoire de la peinture vénitienne. On ne sait pas le nombre d'ouvrages qu'il exécuta pour Catherine Cornaro, dans sa retraite d'Asolo, et pour son frère George qui n'attachait pas moins de prix que sa sœur à ce genre de magnificence. Ce fut pour lui que Bellini peignit d'abord le tableau du Christ à Emmaüs, et nous savons que, parmi ceux qu'il peignit pour Catherine, dans son âge mûr, se trouvait le portrait de cette reine, avec une Madone qui déterminait le caractère et le but de la composition.

Celles qu'il exécuta pour la famille Barbarigo

avaient quelque chose de plus grandiose et de plus solennel. D'abord les deux frères Marco et Agostino, qui furent doges l'un après l'autre, sans être pour cela d'accord dans leurs vues, le furent toujours dans leur goût en matière d'art et de décoration appliquée soit aux édifices civils, soit aux édifices religieux. Ce fut Marco qui fit construire cette belle façade du palais ducal, du côté de l'escalier de marbre, et son frère Agostino, plus modeste dans son activité, se contenta de la tâche moins flatteuse d'achever des travaux déjà commencés. C'était lui qui avait deux filles engagées à la poursuite de l'idéal ascétique; et il faut que celle qui avait fait ses vœux au monastère des Anges de Murano ait été plus chère au cœur paternel; car ce fut pour elle qu'il fit exécuter, par son peintre favori, le magnifique tableau de l'*Assomption* si digne, à tous égards, de sa pieuse destination et dans lequel l'attention est peut-être trop usurpée par les figures accessoires et surtout par le portrait du donataire agenouillé, portrait dans lequel on serait tenté de dire que l'artiste s'est surpassé lui-même, si la disparution de plusieurs chefs-d'œuvre du même genre, exécutés par la même main, n'avait rendu impossible leur appréciation comparative[1].

Les grandes qualités déployées par l'aristocratie vénitienne pendant la guerre formidable qui dura

1. Ce tableau se trouve maintenant à l'Académie des Beaux-arts.

jusqu'à la mort de Bellini, donnent un double intérêt à ses portraits historiques, particulièrement à ceux des personnages qui jouèrent le principal rôle dans la délivrance de la République, et dont les plus éminents furent sans contredit Léonard Lorédan comme doge et l'Alviane comme général.

Le portrait de Léonard Lorédan fut reproduit plusieurs fois par Bellini déjà presque octogénaire; mais ce n'est pas l'œuvre qui trahit l'âge de l'artiste, et l'on peut dire que son patriotisme lui a fourni des inspirations dignes du sujet. Il fallait, dans celui-ci, faire ressortir des qualités précieuses, mais non brillantes, qui s'étaient trouvées merveilleusement appropriées aux besoins du temps. L'exemplaire qui se trouve dans la Galerie Nationale de Londres, offre, sous ce rapport, la matière d'une intéressante étude. Quelle énergie dans ce regard fixe et pénétrant, où la vie semble défier la vieillesse accusée par une maigreur osseuse, par un visage creusé, par les plis concentriques qui rapetissent les traits et par le retrait des lèvres serrées, sûr indice d'une opiniâtreté invincible.

Le portrait de l'Alviane devait être, non pas plus intéressant au point de vue historique, mais plus at-

1. Un portrait retouché du même doge et par la même main, se trouve au musée de Dresde.

Le portrait préféré par sa famille et qui se trouvait au palais Lorédan, le réprésentait assis devant une table avec ses deux fils et plusieurs autres membres de sa famille. Ce tableau a eu le même sort que tant d'autres du même maître.

trayant au point de vue de l'idéal chevaleresque dont il fut un modèle accompli. Rarement heureux, quoique toujours populaire, il s'éleva, par la noblesse de son caractère et par la culture de son esprit, au-dessus des rigueurs comme au-dessus des faveurs de la fortune, et il donna à l'Italie, alors enivrée d'admiration pour les héros antiques, le spectacle de l'alliance la plus curieuse qu'on eût vue depuis Xénophon, entre la gloire des armes et la gloire des lettres.

Il y avait encore d'autres guerriers dont les services plus ou moins éclatants avaient reçu du pinceau de Bellini le même genre de consécration ; car les familles patriciennes, qui l'honoraient de leur patronage, avaient payé largement leur dette de sang à la patrie dans les expéditions de terre et de mer ; et il arrivait souvent que, dans la prévision des dangers qui se renouvelaient chaque jour, l'artiste, inspiré par son cœur autant que par son génie, se fît le consolateur anticipé des survivants. C'était sans doute dans cette intention qu'il avait peint les trois portraits de jeunes hommes qu'on voyait en 1530, dans le palais Vendramin. Le palais Marcello possédait aussi un véritable trésor en ce genre ; c'était un portrait digne de servir de pendant à celui de l'Alviane : il représentait Jacomo Marcello qui était parvenu au grade de capitaine général de la flotte et qui avait également concilié le culte de la gloire militaire avec celui des lettres ; et telle était sa popularité en sa double qualité de héros et de poëte, qu'à l'occasion

de la perte douloureuse d'un fils qui n'était âgé que de huit ans, il reçut, dit l'anonyme de Morelli, des consolations poétiques de toutes les parties de l'Italie. Mais hélas ! la trace de ce précieux portrait s'est perdue depuis longtemps !

Il en est de même d'un autre portrait dont la perte est plus regrettable encore, à cause de la double auréole qui ceignit la tête de l'héroïne qu'il était destiné à immortaliser. Cette héroïne était Cassandra Fedele, objet d'admiration pour toute l'Italie, et d'une espèce de culte pour les Vénitiens, qu'elle étonnait par son érudition classique et théologique, et qu'elle ravissait par le charme et la verve de ses improvisations poétiques et musicales. Jamais on ne vit briller sur elle l'or et les pierreries ; jamais on ne la vit paraître en public autrement que vêtue d'une robe blanche, et toujours la tête voilée, ce qui l'entourait de je ne sais quel prestige mystérieux qui ajoutait encore à sa puissance. Elle était devenue pour les Vénitiens une espèce de Muse nationale. Aussi quand Isabelle d'Aragon voulut l'attirer à Naples par les plus magnifiques promesses, le sénat de Venise rendit-il un décret pour empêcher son départ, *afin que la République ne fût pas privée d'un de ses plus beaux ornements.*

Telle était l'héroïne dont Jean Bellini fut chargé de reproduire les traits quand elle n'avait encore que seize ans, c'est-à-dire quand sa physionomie était encore presque enfantine, et pourtant déjà vaguement inspirée.

Il était plus qu'octogénaire, quand le patronage de la famille Bembo vint faire subir à son talent une déviation passagère dont le résultat forme un contraste comique avec les autres productions du même artiste. Le fameux Pierre Bembo, dont le père était envoyé de la République à Ferrare, crut travailler à la gloire de son protégé, en obtenant que son pinceau fût mis au service d'une dynastie encore plus païenne que celle des Médicis, et le duc Alphonse, qui avait peu de goût pour es images de dévotion, fit peindre au pieux vieillard une composition qui se prêtait plus qu'aucune autre à l'étalage des nudités mythologiques. C'était une *Bacchanale*, où l'on voyait le vieux Silène ivre, soutenu par de jeunes faunes. On devine la répugnance de l'artiste à traiter à son âge un pareil sujet. Aussi la peinture resta-t-elle inachevée, jusqu'à ce que son élève Titien, pour qui ce genre d'exploits n'était qu'un jeu, y vînt mettre la dernière main, et c'est sans doute à cette collaboration qu'est due la conservation de cette œuvre conjointe où l'impuissance du maître est un titre de plus à notre respect.

La marquise de Mantoue, Isabelle d'Este, se montra plus accommodante et, bien qu'elle fût la sœur du duc Alfonse, elle daigna permettre à Bellini de lui envoyer un tableau de la *Nativité*, en attendant qu'il pût exécuter pour elle une autre composition dont le sujet serait choisi par Bembo lui-même, qui jouait encore ici le rôle d'intermédiaire et de patron. Mais le vieil athlète ne voulut pas être pris au piége,

et l'on ne saurait trop admirer la fierté de la réponse que Bembo transmit à la princesse :

« Notre peintre, dit-il, tient à n'être pas lié par un programme et il ne veut pas renoncer à l'habitude qu'il a de consulter sa propre fantaisie et d'exécuter ses peintures de manière à ce qu'elles puissent le satisfaire lui-même autant que le spectateur[1]. »

Cette persistance du patronage du jeune patricien tenait à des relations d'une espèce toute particulière qui s'étaient établies entre lui et l'artiste cinq ans auparavant (vers 1500). Le génie de Bembo était alors dans sa première floraison et son platonisme dans sa première ferveur, ce qui avait fait de lui l'oracle et l'idole de la petite cour de la reine Catherine Cornaro dans son palais champêtre d'Asolo. C'était pour cette société d'élite qu'il avait composé ces fameux dialogues (*Asolani*) objet d'un enthousiasme si universel parmi ses contemporains et document non moins précieux pour l'histoire de l'auteur que pour celle de son siècle, surtout si on compare ce document avec les effusions épistolaires et poétiques qui marquèrent cette phase romanesque de sa carrière.

Si on poursuit cette comparaison dans ses détails, on trouvera dans Bembo la prétention de faire revivre Pétrarque, non-seulement dans ses productions littéraires, souvent calquées sur les siennes, mais aussi dans ses aventures amoureuses et dans son be-

1. *Gaye, carteggio inedito, etc.*

soin de les transmettre aux générations futures. En un mot, il voulait que l'objet de son culte inspirât un jour le même intérêt que Laure, et, pour compléter la ressemblance, il voulait que le premier peintre de Venise fît pour lui ce que Simon Memmi, le premier peintre de Sienne, avait fait pour Pétrarque, c'est-à-dire le portrait de celle qu'il aimait et dont le nom est resté un secret. Enfin ce dernier vœu fut accompli, et Bembo, marchant jusqu'au bout sur les traces de son modèle, laissa éclater les transports de son amour et de sa joie dans un sonnet dont le premier vers suffit pour absoudre le vieux Bellini de sa déférence pour son jeune patron :

ó imagine mia celeste e pura....

Plusieurs passages de ses écrits prouvent que cette apostrophe à *l'image céleste et pure* n'était pas une fiction poétique et que le Bembo d'alors n'était pas le Bembo de la cour de Léon X. Quand il reçut le portrait tant désiré, en échange du sien, il trouva que les ombres y manquaient un peu et il en fit une médaille à laquelle il voua un culte d'autant plus superstitieux que les occasions de se voir et de correspondre étaient infiniment rares. Alors c'étaient la musique nocturne ou les fleurs ou bien encore son petit chien Bembino qui lui servaient de truchement. Dans le recueil de ses lettres dictées souvent par une imagination exaltée, il n'y a pas de trace de cette âpreté de sentiment qui dépare celles d'Héloïse et d'Abélard. Au contraire, la délicatesse y brille de

part et d'autre encore plus que la tendresse. Il y est question de prières réciproques en vue du salut éternel, et de pureté dans leur amour en vue du suffrage de la postérité. On comprend que tout ce qui tient à ce genre d'aspirations, ne puisse pas s'exprimer sans un certain mélange de pensées subtiles; mais elles sont compensées par d'autres pensées dont la grandeur étonne, et l'étonnement redouble quand on lit ce passage que Shakspeare n'a pas dédaigné de traduire presque littéralement :

« Aimez-moi, non pas comme je le mérite, mais comme il convient à votre grande âme d'aimer celui que vous avez jugé digne de votre amour[1]. »

Mais laissons Bembo poursuivre le cours de ses succès à Ferrare, à Urbin et surtout à Rome, sous le pontificat de Léon X, et revenons à Bellini dont la carrière touchait alors à son terme. La Madone qu'il avait peinte en 1507, pour l'église de *San Francesco della Vigna* sous l'influence un peu trop ressentie d'Albert Dürer, avait été comme son dernier adieu à cette branche de son art, si glorieusement exploitée par lui. Mais, à défaut de cet idéal pour lequel il ne se sentait peut-être plus assez de fraîcheur dans l'imagination, il en avait un autre plus approprié à ses facultés déclinantes et qu'il avait déjà traité, à plusieurs reprises, avec un succès toujours croissant, c'était l'idéal ascétique élevé à sa

1. *Amatemi, non come io merito, ma come all' altezza del vostro animo è richiesto amare colui il quale avete voi degno del vostro amore giudicato.*

plus haute puissance dans la personne de saint Jérôme, c'est-à-dire avec une combinaison de qualités morales et intellectuelles qui donnaient aux facultés contemplatives de cet indomptable solitaire une force et un élan dont il n'y a pas un autre exemple dans les annales de la vie monastique[1].

Tel fut le sujet du tableau que Bellini, alors âgé de près de quatre-vingt-dix ans, entreprit de peindre, dans l'église de Saint-Jean Chrysostome, sujet admirablement choisi pour ce vieux patriarche de la peinture vénitienne qui, sentant approcher sa dernière heure, ne s'inspirait plus désormais que de ce qui avait rapport à cette grande pensée.

Ce n'est plus ici la composition traditionnelle reçue dans toutes les écoles; saint Jérôme est assis sur un rocher, au milieu d'un paysage sévère et peu varié, où l'on ne voit pas d'autres personnages que lui. Son livre est posé sur le coude que forme le tronc recourbé d'un gros arbre; et bien qu'il paraisse absorbé par sa lecture, son visage respire le calme le plus profond et se trouve en parfaite harmonie avec l'aspect de cette vaste solitude. C'est, sans contredit, l'ouvrage le plus attendrissant qu'ait laissé l'auteur; il semble que le dernier vœu de son cœur y ait été déposé et qu'il ait voulu y confier à la toile les aspirations secrètes de son âme vers ce repos ineffable dont il traçait une si poétique image.

1. Un tableau représentant saint Jérôme en méditation et attribué à Bellini, se trouve à la Galerie Nationale de Londres. Le musée de Francfort en possède un autre encore plus beau.

Il y a souvent dans les dernières œuvres des artistes chrétiens des intentions mystérieuses qui ne sauraient être devinées ni même soupçonnées que par ceux qui ont hérité de leurs doctrines en matière de foi comme en matière d'art. Pour ceux qui se sont placés dans un point de vue différent, c'est une énigme à peu près insoluble, et tout se réduit alors à des combinaisons plus ou moins heureuses de lignes et de couleurs.

Bellini mourait en 1516, pendant que se poursuivaient les négociations qui devaient enfin mettre un terme aux sacrifices de tout genre qui s'étaient succédé pendant huit années consécutives. Ses yeux se fermèrent un peu avant que le peuple allât s'agenouiller devant les images sorties de sa main, pour remercier la Vierge et les autres patrons de la République. Il y eut, comme après la guerre de Chioggia, un redoublement de ferveur dans toutes les classes de la population, et le génie national prit un essor qui tourna surtout au profit de l'art et imprima une sorte de caractère triomphal à certains produits de l'école vénitienne, pendant la période si féconde qui nous reste à parcourir.

Une légion d'artistes, formés directement ou indirectement par les enseignements de Bellini, était là toute prête à exploiter le domaine de l'art dans toutes les directions. Presque tous appartenaient aux provinces momentanément envahies par les hordes étrangères, et cette invasion n'avait fait qu'exalter leur enthousiasme pour la patrie commune. Ce sen-

timent fut partagé par tous, et presque tous restèrent fidèles jusqu'au bout aux traditions de leur maître.

Quand on pense à l'enthousiasme qu'excitait alors dans toute l'Italie la renaissance de la littérature classique, on est étonné de ne trouver aucun tableau païen ou mythologique parmi ceux que les patriciens de Venise firent exécuter à Bellini; et une différence si frappante entre cette école et celle de Florence, au commencement du seizième siècle, ne peut s'expliquer autrement que par un sentiment plus profond de l'art chrétien tant parmi les peintres que parmi leurs patrons; car il ne faut pas croire que Bellini ait eu à défendre le terrain religieux où il s'était placé, contre une invasion d'idées étrangères ou profanes : loin d'avoir à représenter, à lui seul, les traditions qu'on commençait ailleurs à regarder comme surannées, il fut secondé, tant à Venise que dans les villes de la terre ferme, par des artistes presque aussi heureusement inspirés que lui, et formant entre eux une espèce de constellation dont il fut l'étoile la plus brillante.

Immédiatement après lui, et presque sur la même ligne, il faut placer Cima da Conegliano, ainsi appelé du nom de sa colline natale qu'il s'est plu à reproduire dans le fond de la plupart de ses tableaux, lors même que la scène est à Béthléem ou sur le Calvaire. Sa carrière d'artiste, qui ne paraît pas avoir été très-longue, se trouve renfermée entre l'année 1492, date du tableau délabré qu'on voit au maître autel de l'église de Conegliano, et l'année 1517, passé laquelle

on ne sait plus rien de lui, de sorte qu'il aurait suivi son maître de très-près dans la tombe.

Aucun élève de Bellini n'a marché si scrupuleusement sur ses traces, du moins en ce qui concerne les images de dévotion; car il ne paraît pas que le modeste pinceau de Cima se soit jamais exercé aux grandes compositions historiques, devenues la suprême ambition des artistes de son temps. Toute son activité se concentra dans le domaine de l'idéal religieux, au moins quant au choix des sujets, et c'est pour cela que, malgré la brièveté de sa carrière, il a laissé après lui un si grand nombre de tableaux d'autel à la plupart desquels le temps a très-peu fait sentir ses ravages.

Son pinceau fut employé d'abord dans sa patrie même et dans plusieurs villages d'alentour, où ses œuvres sont encore aujourd'hui l'objet d'une vénération particulière parmi les habitants; et ce fut sans doute à la beauté des sites parmi lesquels il passa les premières années de sa jeunesse, qu'il dut le goût exquis avec lequel il a su choisir et varier ses paysages. Le coloris en est à la fois si frais et si vigoureux, les eaux si transparentes, les oiseaux et les arbres traités avec tant d'amour, et le tout disposé avec un sentiment si vrai du pittoresque, que, indépendamment de la supériorité du dessin et du caractère profondément religieux de ses compositions, il mériterait encore, comme paysagiste, d'occuper une place distinguée dans l'histoire de l'art.

Ses premiers tableaux ressemblent beaucoup à ceux

de la première manière de Bellini, et sont aussi pour la plupart peints en détrempe, et par conséquent bien inférieurs à ceux qu'il exécuta plus tard avec tous les avantages que donnait à un grand coloriste comme lui, la découverte de la peinture à l'huile. L'ordre dans lequel se succédèrent les chefs-d'œuvre dont il décora plusieurs églises de Venise, n'est pas facile à déterminer, à cause de l'absence de date sur le plus grand nombre d'entre eux; mais, à défaut de cette détermination chronologique, on peut les ranger approximativement, suivant la progression de son talent assez distinctement marquée dans la série de ses productions.

La plus gracieuse de toutes se trouve dans la petite église de *la Badia*, et représente l'ange Raphaël conduisant le jeune Tobie, sujet favori de plusieurs peintres postérieurs, à la hauteur duquel ils se sont rarement élevés, parce que, pour en rendre tout le charme et la simplicité, il fallait une naïveté de pinceau à peu près introuvable dans les siècles où le dessin était plus savant et les formes plus grandioses. Il n'y a vraiment eu dans l'histoire de l'art qu'une période très-courte pour le style biblique et patriarcal.

La Madone qui est à l'Académie des Beaux-Arts, assise sur un trône et entourée de plusieurs saints, a beaucoup de ressemblance, au moins pour le type et le caractère, avec celle de Bellini, sans cependant porter la même empreinte de mélancolie profonde, sans avoir ce regard expressif et voilé, tristement

tourné vers l'avenir. Cima da Conegliano ne paraît pas avoir choisi, comme lui, la Vierge et l'Enfant Jésus pour sujet de prédilection; la grâce n'était pas la qualité dominante de son pinceau, et c'est probablement par cette raison que les figures de femmes sont si rares dans ses tableaux, même dans ceux où leur présence semblait commandée par les traditions de son école. Mais aussi quelle beauté sévère et quelle intensité d'expression dans ses types de Christ, de prophètes, d'apôtres, d'évangélistes et de docteurs! Il n'y a pas une seule de ces figures qui ne soit grave et solennelle, et l'on découvre au premier coup d'œil que tout cela est en rapport avec le mystère douloureux de la Rédemption. Il n'y a pas un seul de ses personnages qui ait le sourire sur les lèvres, excepté peut-être les anges, dont les visages sont quelquefois à demi éclairés par un rayon vague d'épanouissement.

Ce qui prouve que son type de Christ était bien arrêté dans son imagination, c'est la parfaite identité de ce type dans les trois tableaux où il a eu occasion de le reproduire; l'un se trouve dans l'église paroissiale du village de Portogruaro, et représente le Sauveur au moment où il reproche son incrédulité à saint Thomas en présence des autres apôtres. Ce groupe, qui présente à la peinture des difficultés presque insurmontables, à cause de l'individualité des caractères et des nuances hiérarchiques à observer entre eux, était plus approprié qu'aucun autre sujet au talent de Cima da Conegliano; aussi ne se lasse-t-on pas d'ad-

mirer l'ensemble et les détails de cette magnifique composition. Le même motif simplifié, c'est-à-dire la même scène entre Jésus-Christ et saint Thomas, sans qu'aucun des autres disciples en soit témoin, est répété dans un tableau qui est à l'Académie des Beaux-Arts; et dans celui qui décore le maître autel de l'église de *San-Giovanni in Bragora*, le type du Christ baptisé par saint Jean est absolument le même que dans les deux premiers. Mais ce n'est pas cette ressemblance qui frappe d'abord le spectateur à la vue de cet ouvrage aussi hardi par les dimensions que par la conception. Ce paysage, beaucoup plus grandiose et plus varié que de coutume, cette association de la nature vivante et de la nature inanimée aux joies du ciel et de la terre, l'harmonie calme qui unit toutes les parties entre elles, et à côté de la figure imposante de l'Homme-Dieu, celle du Précurseur si admirablement caractérisée, tout cela produit une impression trop vive pour qu'on songe à comparer deux types entre eux.

Celui de saint Jean-Baptiste convenait peut-être davantage au génie de l'artiste, qui non-seulement s'y est surpassé lui-même, mais a laissé loin derrière lui, pour la conception de ce caractère, les plus grands peintres de son siècle, sans excepter Titien et Raphaël. La supériorité de Cima da Conegliano, sous ce rapport, ne saurait être douteuse pour quiconque aura vu son chef-d'œuvre, qui est dans l'église de la *Madonna dell' Orto*, et qui représente le Précurseur avec ses membres grêles, son visage pâle, ses joues creuses,

sa longue chevelure, son vêtement du désert et ses yeux extatiquement tournés vers le ciel; il est monté sur une espèce de piédestal, autour duquel sont rangés saint Marc, saint Jérôme, saint Pierre au regard inspiré, et saint Paul brandissant d'un air d'autorité le glaive de la parole; le tout formant un groupe qu'on peut hardiment comparer avec tout ce que l'art chrétien a produit de plus parfait à Venise.

Il est impossible de passer sous silence une composition d'un genre tout à fait opposé que le même artiste fit pour l'église de la *Madonna del Carmine*, et qui représente la Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, au milieu d'un ravissant paysage. Le sujet est évidemment emprunté à l'École ombrienne, et cette sympathie est d'autant plus intéressante à découvrir, que l'absence totale de peintures païennes ou mythologiques parmi les œuvres de Cima, vient la confirmer plus complétement encore.

On n'aurait qu'une idée fort imparfaite de la prodigieuse fécondité du pinceau de Cima, si on ne connaissait de ses œuvres que celles qui sont restées à Venise ou dans les environs. Celles qui ont été dispersées au dehors sont tellement nombreuses, qu'on pourrait, sans toucher le sol de l'Italie, se familiariser avec le génie de leur auteur, surtout si on a occasion de l'étudier dans les collections si riches de Dresde et de Berlin. A Dresde, il y a trois tableaux entre lesquels il serait difficile de faire un choix. L'un, qu'on pouvait appeler un chef-d'œuvre, avant la restauration qu'il a subie en 1837, représente le

Christ tenant d'une main le livre de vie et bénissant de l'autre. C'est le grand problème que Bellini a posé à l'École vénitienne. A côté de cette première solution, Cima en a donné une seconde dans laquelle le type du Christ a un tel caractère de grandeur qu'on a voulu y voir un ouvrage de Léonard de Vinci. Le troisième tableau, d'une conception moins idéale, offre un autre genre d'intérêt en ce qu'il a servi de modèle à une des plus précieuses productions de Titien, la Présentation de la Vierge au temple. Sous le rapport de l'exécution technique et de la pondération des masses, ce n'est certainement pas à Cima qu'on donnera la préférence. Mais il y aura des spectateurs pour lesquels sa composition aura plus de charmes et qui, pour se consoler de n'y pas voir de si savants reflets, repaîtront leurs yeux de tout ce qu'il y a de poétique et de saisissant, non-seulement dans l'ordonnance du sujet, mais aussi dans l'architecture et le paysage qu'il est impossible de ne pas trouver ravissant, malgré l'abrupte distinction des couleurs, dans le passage du premier plan au second.

Toutes ces mêmes qualités se trouvent, avec des nuances diverses, dans les tableaux du musée de Berlin. Comme ceux de Bellini, ils accusent, dans l'artiste, une prédilection de plus en plus prononcée pour la figure de l'Enfant Jésus, soit qu'il le représente bénissant le donataire ou tenant dans sa main un oiseau symbolique. A quoi il faut ajouter l'effet magique des parties accessoires, particulièrement le paysage avec

sa belle lumière et les ondulations des collines natales. Un autre tableau plus important par ses dimensions et dans lequel l'Enfant Jésus reparaît avec le même charme et le même rôle, nous montre la Vierge sur son trône, entourée de quatre saints dont le caractère et l'expression décèlent des aspirations tout exceptionnelles. Évidemment, ce chef-d'œuvre (car il mérite bien ce nom) appartenait à un ordre religieux voué à la vie contemplative; car on y voit saint Romuald et saint Bruno dans l'attitude de la méditation. Mais, malgré la beauté imposante de ces deux figures, ce n'est pas sur elles que le regard se fixe avec le plus d'intérêt, c'est sur saint Pierre, dont le type, le caractère et la pose sont le produit combiné d'une grande inspiration et d'une exécution technique que Titien lui-même n'a pas surpassée en traçant la même figure dans son fameux tableau de l'Assomption.

Un autre ouvrage de Cima, représentant une guérison miraculeuse opérée par la bénédiction de saint Anianus, évêque d'Alexandrie, est surtout remarquable par le charme du coloris, par l'effet pittoresque des costumes orientaux, et surtout par un progrès très-marqué dans la décoration architecturale.

La revue des tableaux du même maître, qui se trouvent à Milan, à Bologne, à Rome, à Parme, à Florence, à Paris, à Vienne, à Francfort et en Angleterre, ajouterait peu de variété à nos appréciations. Seulement on y verrait la preuve négative soit du peu de goût de Cima pour peindre les portraits, soit du

peu d'encouragement qu'il reçut pour cultiver cette branche de l'art. Une seule fois, il lui arriva de placer le sien dans un tableau du couronnement de la Vierge, qui se trouve aujourd'hui à Morgano. Quant aux sujets mythologiques, il ne paraît pas les avoir considérés comme appartenant au domaine de la peinture.

Il en est de même de Victor Carpaccio, dont la carrière correspond presque exactement, pour les dates, avec celle de Cima da Conegliano. Mais les détails biographiques manquent aussi complétement pour l'un que pour l'autre. Ridolfi se contente de nous dire que Carpaccio était issu d'une ancienne famille bourgeoise et que sa mort fut un deuil public. Nous ne pouvons donc le connaître que par ses œuvres qui, à la vérité, révèlent, dans leur auteur, des qualités qui lui assignent une place tout à fait à part dans l'histoire de l'École vénitienne.

On eût dit que Carpaccio était poussé par un instinct mystérieux dans la direction qui convenait le mieux à son génie, et que, laissant à d'autres le soin de pourvoir les églises et les familles patriciennes d'images de dévotion, il vouait presque exclusivement son pinceau à des sujets embrassant tout un cycle historique ou légendaire et desquels on peut dire qu'ils occupent, dans la peinture, le même rang que l'épopée dans la poésie. Son modèle de prédilection était évidemment Gentile Bellini, du moins quant au choix et à l'ordonnance des compositions. Comme lui, il se plaît à y ménager des perspectives,

des architectures, des fonds de paysage, et à y réunir une multitude de personnages plus ou moins pittoresquement vêtus; mais son coloris est plus timide et plus superficiel, ce qui, du reste, ne nuit en rien à la fécondité de son imagination et laisse un libre cours à la délicatesse du sentiment. C'est ce qui a fait dire à un juge très-compétent que « le génie de Carpaccio était à la fois expressif et décoratif, et que, par une alliance peut-être unique dans l'histoire de la peinture, il a réuni deux qualités qui paraissent incompatibles : l'intimité du sentiment et le goût des magnificences extérieures, justement les deux qualités qui caractérisent les frères Bellini, dont l'un, Giovanni, peignait si volontiers la dévotion recueillie, et appartenait tout entier au spiritualisme de l'art, tandis que l'autre, Gentile, se plaisait à développer sur une grande échelle les scènes décoratives[1]. »

Le premier sujet sur lequel s'exerça la poétique imagination de Carpaccio, fut la légende de sainte Ursule, qu'il peignit dans une série de neuf tableaux, dont le plus ancien porte la date de 1490. Ce monument colossal de l'art chrétien, exécuté pour satisfaire au pieux désir d'une confrérie, fait maintenant partie de la collection de l'Académie des Beaux-Arts, et c'est déjà beaucoup qu'il ait échappé au naufrage où tant d'autres chefs-d'œuvre ont péri; mais il est là trop à l'étroit pour que les différents chants du poëme se succèdent dans un ordre régulier, et pour

1. Charles Blanc, *Histoire des Peintres*, n° 440.

qu'il en résulte l'impression profonde qu'il produisait dans le local primitif sur les spectateurs les plus étrangers à la connaissance de l'art. L'écrivain le plus judicieux qui ait traité de la peinture vénitienne, Zanetti, raconte qu'il se tenait souvent à l'écart dans un coin de cette chapelle pour observer les bonnes gens qui venaient y faire leurs dévotions, et qu'après une courte prière, et même quelquefois avant de l'avoir terminée, ils restaient ébahis et comme en extase, exprimant par leurs attitudes et par leurs regards les mouvements intérieurs de leur âme. Zanetti lui-même ne gardait pas toujours son sang-froid d'observateur, surtout quand il fixait les yeux sur le tableau où sainte Ursule est représentée couchée sur son lit virginal, parée de toutes les grâces que peut donner le sommeil pur de l'innocence, et annonçant par l'expression de son visage que des visions vraiment paradisiaques lui apparaissent en songe[1].

Le tableau qui excite aujourd'hui le plus d'admiration est celui de la glorification de sainte Ursule, à qui ses compagnes, vierges et martyres comme elle, ont formé avec leurs palmes une espèce de piédestal ou de trône, autour duquel elles sont rangées en groupes pleins d'allégresse et de grâce. L'idée de clore ainsi la légende était assurément très-heureuse;

1. *Io non lascio quantunque volte qui mi ritrovo di ammirare la santa che dorme nel virginale suo letto con grazia pura tanto e innocente rappresentata; che mostra all' aria del volto di vedere in sogno imagini veramente di paradiso.*

(Zanetti, *ibid.*)

mais, pour l'exécuter dignement, il aurait fallu emprunter des inspirations aux artistes ombriens et s'élever un peu plus haut dans les régions de l'idéal.

Cet immense ouvrage occupa Carpaccio depuis 1490 jusqu'à 1495. Celui qu'il exécuta lentement, de 1511 à 1524, pour la confrérie de Saint-Étienne et dans lequel était représentée fort au long l'histoire du premier des martyrs, a été partagé entre les acheteurs des différentes nations, et c'est par suite de cette dispersion que nous en avons un fragment assez médiocre dans la galerie du Louvre. La représentation du supplice des soldats chrétiens qui composaient la légion thébéenne a éprouvé le même sort, et l'épisode d'histoire nationale qu'il peignit dans le palais ducal a été détruit par le fatal incendie de 1577, qui consuma en un seul jour un si grand nombre de chefs-d'œuvre.

De tous les travaux qu'il exécuta pour des confréries, le seul qui ait été respecté jusqu'à nos jours, est celui où il a tracé la double légende de saint Jérôme et de saint Georges, avec une verve à la fois pieuse et patriotique; car l'école de Bellini avait rendu ces deux saints tellement populaires, qu'elle en avait fait, pour ainsi dire, les coadjuteurs de saint Marc comme patrons de la République.

La légende de saint Jérôme a fourni à l'artiste la matière de trois tableaux parfaitement conformes, pour l'ensemble de la composition, à l'ordonnance traditionnelle; mais il y a une foule de détails qui appartiennent en propre à l'artiste, particulièrement

dans le dernier, où l'on voit ces vieillards priant à genoux autour du corps maigre et décharné du saint solitaire qui vient d'expirer, et dont le visage a conservé pour dernière empreinte la sérénité que donne l'espérance.

L'histoire de saint Georges étant plus chevaleresque, devait sourire davantage à l'imagination du peintre, et être traitée par lui avec plus d'amour. Dans le premier compartiment, il a représenté son héros attaquant le dragon qui infestait la ville de Béryte; dans le second, on le voit qui traîne après lui le trophée encore sanglant de sa victoire, tandis que le roi et sa fille, entourés d'un nombreux cortége, viennent à sa rencontre; mais l'attitude du vainqueur n'en est pas plus fière; dans le troisième, la jeune vierge devient le principal personnage : elle vient avec son père et toute sa famille recevoir le baptême, et c'est saint Georges, son libérateur, qui le leur administre à tous. Par une progression qui décèle un goût exquis dans l'artiste, elle est plus belle dans cette dernière scène que dans les deux autres; sa blonde chevelure, au lieu d'être nouée, tombe en longues tresses sur ses épaules, et l'on devine, à son maintien, qu'elle va devenir martyre.

Outre ses compositions légendaires dans lesquelles on remarque quelquefois un peu de sécheresse et une certaine dureté de contours, Carpaccio peignit, dans un âge plus avancé, quelques tableaux d'autel d'une touche plus savoureuse et d'un style plus classique, dans la légitime acception du mot. Le tableau

de la *Présentation de Jésus au temple*, exécuté en 1510, a été regardé comme le chef-d'œuvre de l'artiste à cause du court éloge qu'en a fait Vasari, et on y trouve en effet une amélioration notable dans tout ce qui constitue ce que le biographe appelle un *pratico maestro* en parlant de Carpaccio. Mais il y a, dans l'église de San Giovanni in Bragora, un ouvrage encore plus digne d'un élève ou d'un continuateur de Bellini; ce sont trois figures de saints, dont la principale représente saint André entre saint Martin et saint Jérôme. Le tableau qui décore le maître autel de San-Vitale accuse des inspirations d'un autre genre qui ont quelque affinité avec l'idéal héroïque. Il y a là trois figures également belles de pose et de caractère et qui rappellent la dignité imposante de certaines créations de Bellini. Cette même ressemblance est encore plns frappante dans un tableau que l'artiste avait peint pour les Franciscains de Trévise et qui représente la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne avec saint Louis et sainte Élisabeth de Hongrie. Ces deux ouvrages portent la même date (1515) ainsi que la grande composition, un peu confuse, qui a pour sujet la légende des dix mille martyrs dont on invoquait l'intercession par cet *ex-voto* collectif, à l'occasion d'une épidémie qui avait éclaté en 1511. La matière était riche en développements poétiques et pittoresques, si on n'avait pas tracé d'a-

1. Ce tableau était jadis dans l'église de Saint-Job; il est aujourd'hui à l'Académie de Venise.

vance à l'artiste les limites trop étroites dans lesquelles devaient se renfermer son imagination et son pinceau[1].

Par suite de la suppression des confréries et des églises pour lesquelles Carpaccio avait travaillé, plusieurs de ses tableaux ont passé dans des galeries étrangères. C'est ainsi que celle du Louvre et celle de Berlin ont hérité de deux fragments de la composition légendaire relative à l'histoire de saint Étienne. Un troisième se voit à Milan, dans la collection de Brera, avec un autre ouvrage plus intéressant du même artiste qui a voulu, vainement rivaliser avec Cima da Conegliano en peignant comme lui et avant Titien, la *Présentation de la Vierge au temple*.

La galerie du Belvédère, à Vienne, n'a pas eu la part la moins précieuse de ces dépouilles. Là se trouve une composition symbolique qui a trait au grand mystère de la Rédemption et que l'on prendrait pour le fruit d'une méditation quarésimale. Le Christ tient dans sa main la croix, et l'on voit à ses pieds le calice dans lequel est reçu le sang qui jaillit de ses blessures. Bien que la figure du Sauveur soit imposante, ce n'est pas sur elle que les yeux se fixent de préférence, mais sur les anges qui sont en adoration devant elle et dont le geste et le regard offrent une intensité d'expression à laquelle il serait impossible d'ajouter quelque chose.

1. Ce tableau se trouve également à l'Académie des Beaux-Arts.

Les détails de la vie de Carpaccio ne nous sont pas plus connus que ceux de la vie de Cima. La courte apothéose que Ridolfi fait du premier et qui doit être un écho de la tradition populaire, nous donne le droit de croire que ses œuvres étaient comme le miroir de son âme. « Carpaccio, dit le biographe, fut pleuré par ses concitoyens, tandis qu'il jouissait, dans le ciel, de la béatitude éternelle.

Une tendance non moins exclusivement religieuse se remarque dans Basaïti, autre peintre de la même école, qui offre plusieurs traits de ressemblance avec Cima da Conegliano, mais qui diffère de lui par le ton général de ses compositions qui inclinent plutôt vers le doux et le gracieux, tandis que celles de l'autre sont caractérisées par une majesté sévère. Basaïti se distingue surtout par l'harmonie et la suavité de son coloris, par la science du clair-obscur qu'il entendit mieux que la plupart de ses contemporains, et par l'expression de béatitude angélique ou de mélancolie calme qu'il sut donner à ses personnages; mais il fut bien inférieur à Cima et même à Bellini dans l'ordonnance de ses paysages, qui sont presque toujours maniérés et dépourvus du genre de charme que donne l'intelligence de la perspective. La même infériorité se remarque dans le choix des costumes et dans la disposition des draperies, qui sont tantôt mesquines et roides, tantôt volumineuses outre mesure, de manière à en surcharger ses personnages; mais tous ces défauts purement extérieurs sont lar-

gement compensés par le sentiment profondément religieux qui respire dans ses compositions.

L'église de San Piero in Castello en a conservé deux qui sont en assez mauvais état, mais dans lesquelles on reconnaît pourtant encore la touche suave et harmonieuse de l'artiste. Dans une des chapelles latérales à droite, on voit saint Pierre sur un trône, et en face c'est saint Georges à cheval, au milieu d'un paysage que le peintre s'est efforcé de rendre riant et gracieux.

Tous les autres ouvrages ayant été faits pour des églises qui furent ou supprimées ou détruites par suite de l'invasion étrangère, il faut chercher dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts ceux qui ont échappé à cette grande dilapidation. Là, se trouvent encore heureusement, 1° le tableau de la vocation de saint Pierre et saint André, que Ridolfi et Lanzi s'accordent à regarder comme le chef-d'œuvre de Basaïti, et dans lequel il est impossible en effet de ne pas admirer la naïve simplicité des attitudes, l'expression d'humilité dans les physionomies des deux frères, et le caractère apostolique si admirablement rendu; 2° le Christ en prière sur la montagne des Oliviers, sujet donné par la tradition; et qui, n'exigeant du peintre aucuns frais d'imagination, le laissait libre de concentrer toute sa verve sur la figure principale, qui effectivement est ici beaucoup mieux traitée que dans la vocation des deux apôtres; 3° cinq ou six petites figures isolées, aussi remarquables par le style du dessin que par la vigueur de

l'exécution, et parmi lesquelles il faut distinguer, pour rendre justice à l'auteur, un saint Jean, un saint Antoine, ermite, et par-dessus tout un Christ étendu mort, dont deux anges contemplent tristement les plaies sanglantes, l'un aux mains, l'autre aux pieds. L'histoire de l'art offre peu de compositions plus exquises et plus pathétiques, et de toutes celles qui sont attribuées à Basaïti, c'est sans contredit la plus parfaite, non-seulement sous le rapport de l'expression et de la poésie, mais aussi pour le dessin, le coloris et la perspective.

Mansueti, sorti, selon les uns, de l'école de Gentile Bellini, selon les autres, de celle de Carpaccio, a lui-même résolu la question en s'intitulant l'élève de Bellini dans un tableau qu'il fit pour un couvent de l'île de Mazorbo et dans lequel on admire le fini des détails dans les vêtements et dans l'architecture; mais la plupart des types sont vulgaires, le dessin est roide et timide, et s'il fallait assigner une date à cet ouvrage sur de simples conjectures, on pourrait, sans choquer la vraisemblance, le faire rétrograder jusque dans la dernière moitié du quinzième siècle.

Cependant il fut chargé de travaux importants par ses contemporains; il fut appelé à Trévise pour peindre un tableau d'autel dans l'église des Franciscains, et il fallait que dans Venise même il jouît d'une assez grande popularité, puisqu'il y travailla successivement pour deux confréries, ce qui, après l'honneur de peindre dans le palais ducal, était la

plus haute fortune à laquelle un peintre vénitien pût aspirer; de plus, il avait la gloire d'être, dans l'une et dans l'autre de ces confréries, le continuateur de Gentile Bellini. Pour celle de Saint-Marc, il peignit plusieurs miracles opérés par lui, entre autres la guérison de saint Anianus et sa conversion, en deux tableaux séparés, dont l'un se trouve aujourd'hui dans la galerie de Milan, et l'autre, conservé à Venise dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, est particulièrement remarquable par la minutieuse exactitude des ornements d'architecture. On y trouve encore un beau fragment de ce que le même artiste exécuta, pour la confrérie de Saint-Jean l'évangéliste, où il avait été chargé de continuer l'œuvre de Gentile Bellini, et où l'on voit qu'il s'était fait un devoir de marcher scrupuleusement sur ses traces.

Il faut placer bien au-dessus de lui son condisciple Vincent Catena, l'un des meilleurs peintres de l'école vénitienne, et celui dont la fidélité aux anciennes traditions fut le plus méritoire; car il n'aurait dépendu que de lui d'être le rival de Giorgione pour la grâce et la beauté des formes, et même pour la hardiesse et le bon choix des compositions, comme il le prouva par son tableau de Judith tenant le glaive d'une main et la tête d'Holopherne de l'autre, et encore mieux par celui qu'on voyait dans le palais Pesaro, et qui montrait mieux qu'aucun autre de ses ouvrages, dit Zanetti, jusqu'où Catena aurait pu avancer dans les voies nouvelles frayées par les

grands maîtres[1]; mais sa pieuse imagination s'accommodait mieux du style simple et naïf de l'ancienne école, et ce fut dans le même goût qu'il conçut et exécuta le ravissant tableau qui est à Venise dans l'église de *Santa Maria, mater Domini*, et dans lequel il a représenté sainte Christine à genoux sur les bords du lac de Bolsène, avec des anges qui allégent le poids de la meule suspendue à son cou. Nul sujet ne se prêtait mieux au genre de charme que cet artiste-poëte savait répandre sur ses compositions; aussi peut-on dire que c'est son chef-d'œuvre, celui qui justifie le mieux l'enthousiasme du sénateur Marc-Antoine Michele, qui, écrivant de Rome à un certain Marsilio, en 1521, lui recommandait, avec toute la sollicitude du patriotisme et de l'amitié, de veiller sur les jours de Catena, attendu que la mort semblait s'acharner sur les plus grands peintres, ayant déjà frappé Raphaël, et tenant pour ainsi dire sa faux levée sur Michel-Ange[2].

Sans doute tous les Vénitiens ne s'accordaient pas à regarder sa vie comme étant plus précieuse pour l'art que celle de Titien, qui tenait alors le sceptre de la peinture à Venise; mais au moins cette recommandation prouve-t-elle que le pinceau gracieux de Catena avait aussi ses admirateurs passionnés. D'ailleurs la préférence qu'on lui donna pour l'exécution

1. *Non v'è opera che come questa dimostri fin dove il Catena potesse giungere nelle vie dei nuovi maestri.*

(Zanetti, article Catena).

2. Morelli, *Notizia d'opere di disegno....*

d'un tableau d'autel dans la chapelle du palais ducal, où il peignit le doge Léonard Loredan agenouillé devant la sainte Vierge, prouve qu'on reconnaissait sa supériorité dans ce genre de représentations, et que le glorieux patronage de la république ne manqua pas à son talent. Par une inconcevable fatalité, presque tous ses travaux ont disparu des lieux où on les admirait autrefois; le grand nombre de portraits qu'il fit dans le style de Bellini son maître, sont dispersés, le plus souvent sous d'autres noms, dans les galeries étrangères, et ce qui reste de lui dans sa patrie, bien qu'excellent pour la qualité, semble ne plus suffire pour lui faire assigner la place qui lui est due parmi les premiers artistes de son siècle. Et cependant il avait pris des précautions de plus d'un genre pour vivre éternellement dans la mémoire de ses concitoyens, et pour procurer à son âme le soulagement de leurs prières après sa mort qui eut lieu en 1530; car il laissa divers legs pour des fondations pieuses, pour la dot d'un certain nombre de pauvres filles, et surtout pour la construction d'un édifice à l'usage des peintres nationaux, sous l'invocation de sainte Sophie.

Lazzaro Sebastiani, collaborateur de son maître Carpaccio dans la confrérie de saint Jean l'évangéliste, y peignit un grand tableau commémoratif du don qu'on avait fait à cette confrérie, en 1369, d'un fragment de la vraie croix. C'était une belle occasion pour déployer les pompes de l'architecture et surtout celles des costumes dont les teintes, habilement

raccordées, produisent encore aujourd'hui un effet très-pittoresque. Pour les contemporains, cette composition, à la fois légendaire et historique, et non moins imposante par son ordonnance que par ses dimensions, avait un grand charme de plus, à cause de la quantité de portraits contemporains que l'artiste y avait introduits.

Dans cette école si riche dont le chef aurait bien pu s'appeler *légion*, il y eut deux peintres qui, non contents de se renfermer scrupuleusement dans le cercle tracé par Bellini, poussèrent le zèle de l'identification jusqu'à vouloir opérer la fusion de leur nom avec le sien ; c'étaient Bellin Bellino et Vettor Belliniano. Le premier borna son ambition à peindre des madones qui ressemblaient tellement à celles de son maître qu'il était impossible de les distinguer les unes des autres. Le second exécuta des travaux plus variés et plus importants, entre autres une grande composition pour la confrérie de Saint-Marc, où l'on voyait le saint traîné par des cordes devant une foule de spectateurs qui faisaient saillie sur des édifices très-pittoresques.

Si maintenant nous passons de Venise dans les États de terre-ferme, nous trouverons presque partout, sinon des disciples de Bellini, du moins des artistes héritiers de ses traditions, qui travaillèrent dans le même but que lui, sur la même matière que lui et avec les mêmes inspirations exclusives.

Qui ne reconnaît immédiatement son influence dans les ouvrages si fortement accentués de Barto-

lommeo Montagna, de Vicence, dans ses trois tableaux de la Pinacothèque de cette ville, dans ceux de l'Académie de Venise et de la galerie de Milan, et dans les fresques dont il décora l'église des saints Nazaire et Celse à Vérone? S'il n'en fut pas de même dans la ville de Padoue, cela tint au prestige qui était attaché au nom de Mantegna, prestige naturellement renforcé par l'enthousiasme classique qui régnait alors dans les universités italiennes.

Mais à Trévise, l'éclosion des germes déposés par Bellini fut tellement heureuse, qu'elle produisit une espèce d'école qui, après avoir été remuée par Giorgione, devait bientôt se confondre avec celle de Venise. Bissolo, Pennachi et Marco Rocconi, tous trois disciples de Bellini, appliquèrent très-diversement les leçons de leur maître. On peut se faire une idée du style et de la tendance de Bissolo par le tableau qu'on voit à l'Académie de Venise et dans lequel il a représenté, avec une onction toute mystique, Jésus-Christ donnant le choix à sainte Catherine entre la couronne d'or et la couronne d'épines. Quant à Pennacchi, tout en s'inspirant de l'esprit de Bellini, il a traité des sujets d'un tout autre genre. Laissant à ses condisciples la veine si riche des tableaux de dévotion, il aima mieux rivaliser avec Michel-Ange, en peignant, au plafond des églises de *Santa Maria dei miracoli* et de *Santa Maria degli angeli*, les majestueux bustes d'apôtres et de prophètes qu'on y admire encore aujourd'hui; et, si l'on veut se faire une idée de la puissance de

son pinceau pour la décoration des autels, on peut voir, dans la cathédrale de Trévise, un grand tableau de l'*Assomption* où il y a des figures d'apôtres qui ont été jugées dignes, non pas de Titien, mais de Giorgione lui-même. Quant à Rocco Marconi, il fut sujet à des fluctuations périodiques ou même à des mouvements rétrogrades qui semblent avoir empêché l'évolution normale de son talent. Son tableau de *la Femme adultère*, imitation malheureuse de Giorgione, est un amas de figures entassées sans goût. Mais sa *Descente de croix* qui est aussi à l'Académie des Beaux-Arts, nous montre en lui un artiste qui touche de très-près à son modèle tant sous le rapport du coloris que sous celui des caractères. Dans son tableau de l'église des saints Jean et Paul, il a été encore mieux inspiré, particulièrement en traçant la tête du Christ, laquelle est, sinon une imitation, du moins une réminiscence du type créé par Bellini.

Celui-ci eut un disciple plus intéressant encore dans un moine dominicain de Trévise, nommé Marco Pensaben, dont la destinée mystérieuse, jointe à l'extrême rareté de ses productions, a donné lieu aux conjectures les plus romanesques. Sa vocation d'artiste, que la beauté de ses œuvres met hors de doute, fut-elle contrariée par une volonté supérieure à la sienne, ou suspendue temporairement par une expiation volontaire? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y eut une voix qui lui parla plus fort que celle de sa conscience, et qui lui fit rompre sa clôture et

son vœu d'obéissance; mais ce ne fut qu'après l'exécution du magnifique tableau qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Nicolas de Trévise, et qui serait son seul titre à l'attention de la postérité, s'il n'y en avait pas un autre non moins authentique et presque aussi remarquable dans une collection particulière des environs de Bergame.

On ne saurait nier que l'influence exercée par Bellini sur ses disciples ou imitateurs trévisans, n'ait été plus ou moins modifiée par Giorgione; mais il n'en fut pas de même dans le Frioul. Ce fut là que Martini, l'un de ses disciples les plus chéris, plus connu sous le nom de *Pellegrino da San Daniele*, fonda une école aussi intéressante par la pureté que par la multiplicité de ses produits trop rarement visités par les voyageurs. Il eût été facile à Pellegrino de participer aux brillants avantages dont jouissaient les artistes établis dans la métropole, et la protection spéciale dont l'honorait le duc de Ferrare lui aplanissait bien des difficultés dans sa carrière; mais cette tentation ne put jamais l'arracher du voisinage de ses belles montagnes, et l'amour de sa patrie se trouvant aussi fort dans son cœur que l'amour de l'art, il s'efforça de les concilier en décorant presque tous les lieux d'alentour d'ouvrages qui fussent en harmonie avec les imaginations naïves et pieuses de ses compatriotes. La *Passion du Christ* qu'il peignit dans l'église de Saint-Daniel, son village natal, semble avoir été traitée avec une prédilection toute particulière, comme si les inspirations du pa-

triotisme y avaient été combinées avec celles de la piété. Les nombreux disciples qu'il forma marchèrent tous très-fidèlement sur ses traces[1], et les monuments laissés par eux dans les églises d'Udine, leur patrie commune, prouvent assez qu'ils se montrèrent les dignes continuateurs des traditions transmises par leur maître[2].

A l'autre extrémité des États de terre-ferme, la ville de Bergame que le voisinage de Milan semblait devoir fixer dans la sphère d'attraction d'une autre école, fournissait aussi son contingent à celle de Bellini. Sans parler de Cariano et Previtali partagés entre les deux influences, elle y envoya deux peintres du nom de Santa-Croce, d'une célébrité et d'une fécondité très-inégales, et qui eurent le courage de rester fidèles au drapeau de leur maître, jusqu'à l'époque où ses traditions n'avaient plus qu'un très-faible écho dans l'école vénitienne. La carrière authentique de Francesco Santa-Croce commence à l'année 1507, date de son charmant tableau de Murano, sur lequel il s'intitule *disciple de Bellini*, et il

1. On trouvera tous les détails désirables sur Pellegrino da San Daniele et son école, dans l'excellent ouvrage de Maniago sur les beaux-arts du Frioul.

2. Il y en a au moins quatre qui méritent d'être nommés : Martini qui fit un beau tableau de saint Marc pour le dôme, et celui de sainte Ursule pour l'église de Saint-Pierre martyr; Florigorio qui fit le tableau du maître-autel pour l'église paroissiale de Saint-Georges; Floriani et Liberale qui travaillèrent longtemps à Vienne au service de l'archiduc Ferdinand et de Maximilien II.

reproduit en effet presque scrupuleusement son style, son ordonnance et ses types dans la figure de la Vierge et dans celles de saint Jérome et du prophète Jérémie placés de chaque côté du trône; il n'y a de différence frappante que pour le coloris qui est moins vigoureux dans l'élève que dans le maître. Cette infériorité se remarque dans ses travaux postérieurs; le bleu pâle y domine presque toujours, et quoique les couleurs soient en général assez bien harmonisées, l'œil n'est pas entièrement satisfait. Il y a aussi plus de lourdeur dans son style et quelque chose de plus vulgaire dans ses types, à l'exception de celui du Christ qui a non-seulement de la noblesse, mais encore une certaine teinte de mélancolie douce qu'on rencontre trop rarement dans les produits de l'école vénitienne. Toutes ces observations s'appliquent au tableau de la Cène qui est dans l'église des Franciscains (*San Francesco della vigna*), et malheureusement c'est à peu près le seul auquel on puisse les appliquer, du moins à Venise, où cependant les ouvrages de Francesco Santa-Croce ne devraient pas être si rares, s'il est vrai qu'il ait travaillé jusqu'en l'année 1541[1].

Girolamo Santa-Croce, son parent, on ne sait à quel degré, et peut-être aussi son disciple, alla plus loin que lui dans la voie ouverte par la nouvelle école, sans mériter le reproche d'avoir désavoué les

1. La chose semble être mise hors de doute par un tableau portant cette date avec son nom, et cité dans les *Lettres sur les beaux-arts dans la Marche Trévisane* par Crico, p. 69.

pures traditions de la sienne. Il cherchait surtout à s'approprier le progrès du coloris. C'était lui qui, en 1525, avait peint, pour l'église de *la Madonna-dell'-orto*, le tableau qui avait pour sujet la glorification de saint Laurent Giustiniani, tableau qui fut supprimé, dix ans plus tard, pour faire place à celui de Pordenone. D'autres ouvrages de lui, qu'on voyait jadis à Venise, sont aujourd'hui perdus ou dispersés: les dix tableaux dans lesquels il avait représenté la vie de saint François (sujet trop rarement traité par l'école vénitienne), avaient déjà disparu du temps de Zanetti; l'image du Christ avec un doge agenouillé devant elle, ne décore plus le porche de l'église de Saint-Jean-et-Paul; celle de San-Gimignano, où il avait représenté la Cène, et celle de la Trinité, où il avait peint d'un côté l'*Adoration des Mages* et de l'autre une Madone entre deux saints, furent supprimées l'une et l'autre à la fin du dernier siècle; et dans celle des Franciscains, où l'on admirait autrefois le Martyre de saint Laurent, et une autre composition plus grande avec cinq belles figures de saints, on ne voit plus aujourd'hui qu'un seul ouvrage de sa main, c'est la figure majestueuse du Christ avec cette même expression de mélancolie qu'offre le type analogue dans les œuvres de Francesco Santa-Croce.

Trois autres églises possèdent encore des productions remarquables du pinceau de Girolamo. Dans celle de Saint-Sylvestre, il y a son tableau de *Saint Thomas de Cantorbéry*, ouvrage de sa première jeu-

nesse[1], qui annonce une grande fraîcheur et une grande pureté d'imagination, et qui suffirait au besoin pour justifier l'éloge que Lanzi a fait de l'auteur comme paysagiste distingué. Dans l'église paroissiale de Burano il y a son saint Marc assis sur un trône entre quatre saints tous aussi parfaitement caractérisés que la première figure ; le style en est plus sévère et la date postérieure de onze ans, ce qui suffit pour expliquer cette différence. La Cène qui est dans l'église de Saint-Martin, exécutée près de trente ans après le tableau de saint Sylvestre[2], n'en est pas moins une œuvre pleine de vigueur et de poésie, et Zanetti ne craint pas de dire qu'elle ne le cède en rien aux plus belles compositions de cette époque, et que, dans cet ouvrage, Girolamo Santa-Croce paraît plutôt comme l'élève de Titien ou de Giorgione que comme un artiste né et élevé dans la vieille école[3].

1. Il porte la date de 1520.
2. En 1549.
3. Il y a, dans la collection du palais Manfrini à Venise, une autre Adoration des Mages bien supérieure à celle qui était dans l'église de la Trinité. Le paysage surtout en est ravissant. La figure de la Vierge, le costume des Mages et plusieurs autres détails, se ressentent un peu de l'influence des gravures allemandes sur lesquelles il aimait à imiter et à varier ce même sujet de l'Adoration dans la crèche, qu'il répéta souvent et qui fut évidemment son thème favori. Un autre tableau de lui, représentant saint Laurent et saint Étienne, se trouve à la galerie de Milan, et a été gravé. Mais le plus remarquable de tous, du moins pour l'étude du nu, et pour la science des raccourcis, celui en un mot qui se rapproche le plus du style moderne, est une

Parmi les élèves immédiats de Bellini, il en est un qui, malgré son mérite tout spécial, a été beaucoup moins apprécié que les autres, et qui n'a été tiré que de nos jours de l'espèce d'oubli auquel il avait été condamné[1]. C'est le peintre-graveur Moceto, dont le burin offre une frappante analogie avec celui de Mantegna et qui semble avoir puisé ses premières inspirations à la même source que lui; car il s'est fait son imitateur non-seulement dans la gravure où il a représenté l'exploit patriotique de Judith, mais aussi dans celles dont le sujet était emprunté à des bas-reliefs antiques et qui doivent appartenir à la première période de la carrière de l'artiste, qu'on pourrait appeler la période pacifique, par opposition à la période militante, durant laquelle il produisit plusieurs ouvrages de circonstance qui n'ont pas été assez remarqués. La grande composition dans laquelle il a représenté un général, entouré d'une foule reconnaissante, offrant aux dieux, sur la place même de Saint-Marc, un sacrifice solennel avec tout l'appareil des sacrifices antiques, n'est pas une simple fantaisie suggérée par un auteur classique, mais la célébration de quelque glorieuse journée dont le héros, vu de profil et très-énergiquement caractérisé, n'était nullement déguisé par son costume romain. Cette intention est encore plus manifeste dans la gravure qui a pour sujet le combat des Israélites

Descente de Croix qu'on voit à Bergame, et où il s'est peint lui-même montrant la sainte croix par allusion à son propre nom.

1. Voir l'intéressant opuscule de M. Galichon sur Moceto.

contre les Amalécites, c'est-à-dire des Vénitiens commandés par Petigliano, contre les Allemands commandés par leur empereur Maximilien, dont le portrait, facile à reconnaître, offre un contraste presque grotesque avec le regard fier et la pose héroïque du général vénitien, déjà sûr de la victoire; mais, pour expliquer cette assurance, il y a derrière les combattants un groupe au centre duquel Moïse, qui est également un portrait, se fatigue à lever ses bras vers le ciel, comme pour donner une idée de ce que peut la force de la prière jointe à la force des armes. C'était là, sans doute, ce que l'artiste avait en vue, et l'intérêt qu'excite cette double verve religieuse et militaire, fait facilement oublier certaines incorrections techniques qui n'affaiblissent en rien l'effet général.

On voit que ce n'était pas seulement au point de vue de l'art qu'il y avait sympathie entre Mantegna et Moceto. On pourrait même soupçonner ce dernier d'avoir eu plus de droit que son devancier à la qualification de soldat et de l'avoir prise beaucoup plus au sérieux. Une de ses gravures, représentant la *Calomnie d'Apelle*, sur l'emplacement même où l'on avait érigé la statue équestre de Coleone, n'est autre chose qu'une espèce de libelle tracé par un burin hardi pour venger la mémoire de ce héros envers lequel le sénat lui semblait avoir été trop peu reconnaissant.

Tous ces ouvrages de circonstance eurent sans doute un grand succès auprès des contemporains;

et cependant ils sont bien inférieurs aux gravures exécutées par le même artiste, d'après des tableaux religieux, où l'on reconnaît sans peine la main et le cœur de Bellini. Il était impossible que ce dernier trouvât un plus digne interprète, même dans Mantegna qui passait alors pour le premier graveur italien et avec qui Moceto avait eu jadis des affinités dont la trace s'effaça peu à peu sous l'influence de son nouveau maître.

Peut-être faudrait-il ajouter à cette longue liste de disciples et d'imitateurs le nom de Francesco Vecellio, le propre frère de Titien, mais doué d'aspirations bien différentes, et auquel il ne manqua, pour être un grand peintre, que d'avoir des qualités moins héroïques; car la guerre de délivrance, en 1509, interrompit son apprentissage en lui faisant quitter son atelier pour les champs de bataille, et il s'y distingua par des prouesses qu'on n'aurait pas attendues de sa première vocation. Quand il la reprit, après la paix, ses ouvrages se ressentirent si bien du métier qu'il venait de faire, qu'on aurait pu les confondre, dit Ridolfi, avec ceux de Giorgione lui-même. Cette ressemblance était surtout frappante dans une figure de saint Théodore armé, peinte pour l'église de *San Salvatore*, à Venise. Ce sujet convenait à sa verve militaire qui avait besoin de trouver une issue. Les bannières triomphales lui convenaient encore mieux, surtout celle qu'il eut le bonheur de peindre pour la compagnie des bombardiers, et qui représentait la sainte Vierge les prenant

sous sa protection. Malheureusement pour l'artiste, il s'aventura sur un terrain que son frère regardait comme son domaine exclusif. Il peignit, avec un succès très-inquiétant pour ce dernier, saint Jérôme dans le désert, et, pour ne pas avoir l'air de marcher servilement sur les traces d'autrui, il eut l'idée de revêtir le vieil athlète d'un costume militaire qui ne déparait pas son caractère énergique, et de lui donner un cortége de figures accessoires, qui étaient en parfaite harmonie avec la figure principale. Cette nouveauté audacieuse eut un tel succès et alarma tellement le grand Titien, qu'il se hâta d'obtenir, pour son frère, de Ferdinand, roi des Romains, une charte de privilége à vie pour le commerce des bois; et son pinceau fut dès lors condamné à une inaction presque complète.

Assurément voilà un cortége imposant de disciples et d'imitateurs, et l'on peut dire que jamais fondateur d'école n'en eut un pareil, surtout si l'on ajoute à tous ces noms ceux de Titien et de Giorgione qui suffiraient à eux seuls pour immortaliser leur maître, même en supposant que ses œuvres fussent tombées dans l'oubli. On aura beau remonter bien haut dans l'histoire de l'art et suivre ses progrès sous l'empire des circonstances les plus favorables, jamais on ne trouvera une floraison si riche alimentée par une séve si pure dans sa source et si expansive dans ses effets. Pour produire les merveilles que nous avons signalées et celles que nous signalerons encore, il a fallu autre chose que l'initiation

traditionnelle à des procédés techniques; il a fallu la triple vitalité qui forme la base de l'idéal dans l'homme, la vitalité des âmes par la foi, la vitalité des caractères par le patriotisme et les vertus militaires, la vitalité des imaginations par la poésie, et particulièrement par la poésie religieuse ou légendaire. Or il serait difficile de trouver dans l'histoire des peuples une période pendant laquelle ces conditions aient été mieux remplies qu'elles ne le furent par les Vénitiens pendant le demi-siècle dont nous parlons. La république était alors à l'apogée de sa gloire et de sa force, et les arts reflétaient instinctivement l'une et l'autre. L'astre approchait de son méridien, et, quand il l'eut dépassé, sa lumière était encore tellement resplendissante, qu'il eût été difficile à l'œil le plus perçant de découvrir les premiers symptômes de décadence.

CHAPITRE XXV.

L'ÉCOLE VÉNITIENNE DANS SA PLEINE FLORAISON.

Giorgione, Pordenone, Palma, Titien, Bonifazio,
Paris Bordone, Paul Véronèse, Tintoret.

Giorgione fut certainement un grand peintre et même un des plus grands que la Renaissance ait produits; et cependant l'on ne saurait nier qu'il n'y ait une sorte de grandeur qui ne lui fut jamais accessible. Le domaine de l'idéal ascétique n'eut aucun attrait pour lui, et ses types de Christ ou de Vierge s'élevèrent rarement au-dessus de la conception purement humaine, de sorte que, malgré l'originalité prodigieuse et la supériorité de son génie, on ne peut lui assigner qu'une place secondaire dans l'histoire de l'art chrétien proprement dit.

Mais, en dehors de ce domaine, il a été l'auteur d'une révolution qui s'est fait sentir dans toutes les

branches de l'art et qui a imprimé un caractère spécial aux produits de son vigoureux pinceau. On a beau protester intérieurement contre certaines conséquences de son émancipation, on n'en est pas moins subjugué par l'éclat, la grandeur et l'originalité de ses œuvres. Non moins hardi novateur en peinture que ne le fut son contemporain Luther en religion, il a aussi brisé les entraves de l'enseignement traditionnel et, de plus, il s'est fait pardonner ses innovations à force de génie.

Parmi ces innovations, quelques-unes étaient de véritables conquêtes que son maître lui-même, alors plus que sexagénaire, ne dédaigna pas de s'approprier. Peut-être même pourrait-on dire que c'était lui qui en avait déposé le germe et que le disciple n'avait eu que le mérite de le développer. Quoi qu'il en soit, les yeux furent fascinés par ses combinaisons nouvelles de l'ombre et de la lumière, par la finesse de son modelé, par les teintes ambrées de ses carnations, en un mot par la profusion de vie qui débordait, pour ainsi dire, de la plupart de ses compositions et plus particulièrement de ses portraits; car c'est dans cette branche de son art qu'il a déployé les plus rares merveilles de son pinceau; c'est là qu'il a pu suivre sa vocation naturelle qui était l'*idéal héroïque*, et se dédommager de son impuissance à s'élever, sur les traces de son maître, jusqu'aux splendeurs de l'*idéal ascétique*.

Giorgione s'est révélé complétement dans son propre portrait où la passion, qui faisait le fonds de

sa nature, est ennoblie par une expression mélancolique qui ouvre un champ libre aux conjectures, excepté cependant aux conjectures dégradantes; car ses œuvres, tout en accusant une imagination ardente et même passionnée, ne sont pas celles d'un voluptueux vulgaire ou d'un parasite servile qui met son pinceau au service des sensualités dynastiques. Ses nudités sont loin d'être toujours motivées; mais elles n'ont jamais cette accentuation lubrique qui est si attrayante pour les uns, si repoussante pour les autres, dans les nudités de Titien. Une autre différence non moins importante à signaler, c'est que Giorgione, dans le choix de ses modèles, semble avoir préféré la femme forte à la femme belle, quand il ne trouvait pas ces deux qualités réunies dans le même sujet. Aussi entre tous les tableaux qui lui ont été attribués, Ridolfi ne cite-t-il qu'une seule Vénus, celle qu'on voyait au palais Marcello, encore a-t-il soin d'ajouter que l'artiste la laissa inachevée et que ce fut Titien qui eut plus tard l'honneur d'y mettre la dernière main.

Il est évident que les événements contemporains exercèrent une grande influence sur le génie de Giorgione. Élevé dans Castelfranco au milieu du bruit des armes et sous la menace sans cesse renouvelée de l'invasion étrangère, il s'éprit d'un enthousiasme précoce pour ceux qui avaient pour mission de la repousser, et ce fut ainsi que l'*idéal héroïque* devint instinctivement le premier objet de son culte. Le rôle de libérateur armé fut à ses yeux la première

des gloires, et les patrons célestes qui avaient joué ce rôle furent à ses yeux les premiers des saints. De là sa dévotion pour saint Georges, dont il plaça l'image à côté de la sainte Vierge, dans la principale église de sa ville natale[1]; il la plaça, non plus comme objet d'invocation, mais comme un *ex-voto* national, dans le grand tableau qu'il peignit pour la confrérie de Saint-Marc, et où l'on voit le vaisseau de la république, battu par une affreuse tempête que soulèvent les démons, et défendu contre eux par trois protecteurs immortels, entre lesquels saint Georges était le plus populaire pour avoir vaincu le même ennemi sous forme de dragon. On se figure sans peine l'effet que dut produire cette terrible composition symbolique et la vogue qu'elle dut donner au pinceau de son auteur qui étonnait de plus en plus ses contemporains par sa manière de traiter les portraits et particulièrement les portraits militaires. Le soldat était pour lui le libérateur terrestre et, à ce titre, il le plaçait immédiatement après les saints.

Sa première liaison de ce genre fut avec un condottiere, nommé Tutio Costanzo, qu'il connut à Trévise et pour lequel il peignit, en guise de sauvegarde, une Madone avec l'enfant Jésus, laquelle fut peut-être la même que celle qu'il peignit pour l'église de Castelfranco. où il a placé la Madone entre saint Georges qui est son propre portrait, et saint Libéral

1. Une belle étude pour cette figure de Saint-Georges se trouve dans la Galerie Nationale de Londres.

qui est celui du guerrier son ami. L'artiste vivait précisément à une époque où des rencontres de ce genre durent être plus fréquentes que jamais. Au moment où il mettait le plus d'ardeur à sa poursuite, son bon génie lui envoyait à Venise, comme hôte de la famille Barbérigo qui avait elle-même souvent employé son pinceau, il lui envoyait le plus célèbre héros du jour, le grand capitaine par excellence, Gonsalve de Cordoue lui-même, qui se trouvait, pour la première fois, en face d'un artiste digne de lui. Il en fut de même quand il eut à peindre l'impétueux et doux Gaston de Foix, si toutefois il faut en croire les attributions traditionnelles qui se sont attachées aux chefs-d'œuvre qu'il a produits en ce genre, et auxquels leur perfection même ne permettait pas de rester anonymes. Je signalerai particulièrement les deux portraits de Vienne et de Florence. Faut-il croire que celui qu'on voit dans une galerie particulière à Bergame, représente véritablement l'infâme César Borgia, et qu'un pinceau voué, pour ainsi dire à l'héroïsme, se soit souillé par un pareil contact ? Que sont devenus les portraits militaires qui ornaient, au seizième siècle, le palais Marcello et le palais Venieri ? Dans quelles collections étrangères, soit sur le continent, soit en Angleterre, faut-il en chercher la trace et les désignations authentiques ? Déjà, du temps de Ridolfi, au commencement du dix-septième siècle, on ne savait plus le nom du cavalier revêtu d'une armure noire, qu'on admirait dans le palais Contarini. Le fil de la tradition une fois rompu

n'a pu être renoué, et cependant, en présence de si sublimes hiéroglyphes, on ne se résigne pas à ignorer le mot de l'énigme. Le guerrier blessé qu'on voit à Londres, chez lord Carlisle, et dont l'expression est si noble et si touchante, excite dans le spectateur une trop vive sympathie pour qu'il ne désire pas pousser plus loin ses investigations. Il en est de même des portraits militaires agenouillés devant la sainte Vierge, comme celui qui se trouve dans la Galerie Nationale de Londres et qui semble révéler dans le donataire, la sublime alliance du courage avec l'humilité. Enfin l'artiste était tellement dominé par son humeur belliqueuse, qu'il n'a pas pu s'empêcher de mettre un soldat désœuvré dans un magnifique tableau non achevé qui ne contient pas moins de dix figures de grandeur naturelle et qui représente, avec une richesse et une vigueur de coloris incomparables, mais avec très-peu d'exactitude, quant au costume, le *Jugement de Salomon*.

Avec cette prédilection pour l'énergie, dans les caractères et dans les actes, on comprend que Giorgione ait eu plus de goût pour l'Ancien Testament que pour le Nouveau et qu'il ait mieux réussi dans les scènes bibliques que dans les scènes évangéliques qui demandaient des qualités d'un autre genre et des inspirations puisées à une autre source. *La mise au tombeau*, qu'il peignit pour le Mont-de-piété de Trévise, est une de ses productions les moins satisfaisantes. Le tableau de *la Flagellation*, qui est au Musée de Rovigo, pèche par le manque de noblesse

et de suavité dans le type du Christ. C'est là que son imagination lui fait défaut, et qu'il montre son impuissance à se soustraire à l'empire que le naturalisme exerçait sur ses grandes facultés. Il y a lieu de croire qu'à cet égard il se rendait pleine justice ; car il semble avoir soigneusement évité les sujets qui auraient exigé, dans le visage du Sauveur, une certaine intensité d'expression comme *la Prière au jardin*, *la Transfiguration*, *l'Agonie du Calvaire*, etc., et même dans ses tableaux de l'*Adoration des Mages* ou des *Bergers*, on voit que la figure de l'enfant Jésus est celle à laquelle il attache le moins d'importance.

Ce fut Giorgione qui mit en vogue, dans une intention purement pittoresque, le sujet favori de la grande école Vénitienne, *le Christ absolvant la femme adultère*. Il y avait là matière à des contrastes habilement ménagés, et surtout il y avait un prétexte pour introduire une pécheresse attrayante. Une spéculation du même genre lui fit tracer avec amour l'admirable dessin de *la Samaritaine au puits*, et son ravissant tableau de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, dans lequel tous les personnages étaient évidemment des portraits contemporains ; mais on n'avait d'yeux que pour Hérodiade et ses deux compagnes qui ne laissent en effet rien à désirer ni pour la perfection du modelé, ni pour le charme et l'harmonie des couleurs.

En passant à des sujets empruntés à l'Ancien Testament, le style de l'artiste s'élève et le grand coloriste devient le serviteur du grand poëte. On vit

alors la poésie pastorale revendiquer sa place dans le domaine de la peinture, et le fameux chef-d'œuvre de Dresde représentant, avec une naïveté vraiment biblique, *la Rencontre de Rachel et de Jacob*, éleva de suite ce genre nouveau à la hauteur d'une création idéale, hauteur restée inaccessible à tous les peintres qui suivirent. Le *Moïse sauvé des eaux*, qui se trouve dans la galerie de Milan et qu'il a répété deux ou trois fois, avec des variantes, est aussi un poëme, mais qui ne dépasse pas le ton de l'idylle, tandis que le *Duel du jeune David avec Goliath*, outre qu'il était déjà populaire dans l'école Vénitienne, avait pour un peintre également jeune et d'une trempe également héroïque, un attrait personnel qui devait imprimer à son œuvre un caractère tout exceptionnel. De même qu'il s'était identifié avec saint Georges dans le tableau d'autel de Castelfranco, de même il s'identifiait ici avec le vainqueur de Goliath en y mettant son propre portrait, en costume militaire, et tenant la tête du monstre par les cheveux, sans doute par allusion à l'ennemi que Venise s'efforçait alors de terrasser.

Ces divers travaux de Giorgione signalaient ou impliquaient plusieurs genres d'innovations qui devaient changer la face et les procédés de l'école Vénitienne. Jusque-là c'étaient les associations religieuses ou les confréries qui avaient eu le monopole des grandes compositions cycliques ou légendaires; désormais elles seront étalées au grand jour sur la façade des palais, et la légende ou l'histoire, au lieu

d'être empruntée à *la Vie des saints*, sera prise le plus souvent dans les *Métamorphoses d'Ovide*. Ce fut à cette dernière source que Giorgione puisa le plus largement. Dès ses premiers débuts à Venise, il s'était familiarisé avec les sujets mythologiques, en peignant des coffres, des armoires ou autres meubles pour des marchands qui soudoyaient son pinceau. Enfin ennuyé de ces travaux vulgaires, il eut l'idée de peindre sa propre maison, et, quoique ce premier essai fût en clair-obscur, son succès dut dépasser ses espérances; car non-seulement les Soranzo, les Grimani et d'autres familles patriciennes le chargèrent de décorer de peintures à fresque l'extérieur de leurs palais, mais le doge Léonard Lorédan voulut que l'auteur de ces merveilles nouvellement écloses, fût adjoint à son condisciple Titien pour appliquer le même genre de décoration, sur une plus grande échelle, à l'entrepôt des Allemands (*fondaco dei Tedeschi*).

Le moindre défaut de ces peintures décoratives était leur fragilité. Rongées par le vent de mer et brûlées par un soleil trop vif, elles étaient déjà très-endommagées, quand Vasari les vit un demi-siècle plus tard, et, du temps de Ridolfi, elles n'offraient plus, pour la plupart, que des ruines inintelligibles. Mais, outre cet inconvénient négatif, il y en avait d'autres qui se firent sentir, non-seulement dans le domaine de l'art, mais aussi dans celui de la morale populaire. On s'habitua peu à peu à regarder les façades comme un champ ouvert à tous les caprices et

dans lequel on pouvait violer impunément les lois de la décence et même celles de la composition. Souvent même on se croyait dispensé d'être intelligible, et Vasari avoue naïvement, en parlant des fresques du *fondaco dei Tedeschi*, qu'il n'en avait pas compris le sujet et qu'il n'avait rencontré personne qui le comprît assez pour le lui expliquer. Comme c'était surtout la mythologie qui faisait les frais de ces improvisations, on n'y épargnait pas les nudités, toutes les fois que le goût du peintre était d'accord avec celui de ses patrons, et l'on peut se figurer les initiations précoces auxquelles ce genre de luxe donnait lieu. C'était à la fois un commentaire et un supplément à l'éducation classique telle que devaient la prêcher bientôt Pierre l'Arétin et ses adeptes.

Giorgione n'avait pas osé se livrer à toute sa verve, en peignant la façade du palais Soranzo. Son émancipation ne fut complète que quand il eut étalé sur la façade du palais Grimani, près de l'église des Servites, un groupe de femmes ou de déesses complétement nues, dont on se croyait obligé d'admirer les belles formes, au moment même où l'on allait s'agenouiller devant une image de dévotion. D'autres peintures du même genre et de la même main, émerveillaient les uns et scandalisaient les autres, sur la place de *San Stefano*.

L'enivrement du succès joint à celui de ses propres passions, avait lancé l'artiste dans cette voie, mais sans étouffer entièrement les nobles instincts qui lui avaient été départis. En étudiant attentivement ses

ouvrages, on pourrait distinguer ceux qui ont été composés dans ses moments lucides et qui correspondent, quant à leur effet général, à cette demi-teinte mélancolique qu'il a projetée sur son portrait et qui se reflète quelquefois jusque sur ses paysages. Il en résulte que ses idylles ont presque toujours quelque chose de grave, je dirais presque d'élégiaque, même quand le sujet semble promettre le contraire. Vasari nous dit que Giorgione avait un goût passionné pour la musique. Pour savoir quelle était la note dominante de cette musique, il suffit de voir les compositions dans lesquelles il a introduit des personnages jouant de la flûte ou du luth, qui était son instrument favori. Il y en a une au Louvre (*le concert champêtre*) dans laquelle les deux femmes presque entièrement nues, qui occupent le premier plan, prennent tellement au sérieux le rôle innocent qui leur est dévolu, qu'on ne remarque rien, soit dans leur pose, soit dans leur expression, qui soit en désaccord avec ce rôle. Il y en a même une, celle qui est vue presque de face, qui a l'air d'être absorbée par des pensées plus que sérieuses. Rien ne semble motiver leur nudité, si ce n'est le besoin qu'avait le peintre de déployer, sur une plus grande surface, la richesse de ses carnations et la finesse de son modelé.

Avec les deux passions qui dominèrent l'âme de Giorgione, on devine aisément quelle fut, entre toutes les légendes de l'ancienne Grèce, celle qui eut le plus de charme pour lui. Il y avait, dans l'histoire d'Orphée et d'Eurydice, non-seulement un poétique

amour alimenté par une musique miraculeuse, mais aussi une ombre funèbre projetée par anticipation sur les scènes joyeuses antérieures à la catastrophe. Ici la subjectivité de l'artiste pouvait se donner beau jeu. Aussi, dans la charmante idylle qu'il composa, à plusieurs reprises, sur ce thème si attrayant, s'est-il donné à lui-même le rôle d'Orphée, subjuguant par la magie de ses accords, non-seulement Eurydice et la nymphe qui lui sert de compagne, mais aussi les hôtes des forêts et des montagnes environnantes.

Faut-il voir un portrait dans la figure d'Eurydice et se laisser aller aux tristes conjectures que suggère cette supposition? Car il y a presque toujours un mystère dans les œuvres sentimentales de Giorgione, aussi bien que dans ses œuvres allégoriques ou symboliques. Il y a dans la galerie du palais Pitti, un tableau fameux du même maître, représentant un concert dans lequel un moine augustin, au visage pâle et amaigri, joue le principal rôle. Le contraste de cette pâleur et de cette maigreur ascétique avec la face et la tournure des deux autres personnages, prête tellement aux interprétations, qu'on n'a pas reculé devant les plus absurdes[1]. *Les trois âges de la vie* sont restés une énigme, même après la reproduction qu'en a faite Titien. Le tableau non moins mystérieux de la galerie de Vienne, connu sous le nom *des trois géomètres*, a été appelé, en désespoir de

1. Les deux musiciens ont été désignés, dans certains catalogues, comme Luther et Calvin.

cause, une *Adoration des Mages*. *L'Astrologue*, autre composition du même genre, qu'il semble avoir voulu rendre énigmatique, a été également l'objet de conjectures plus ou moins bizarres. Une fois il lui est arrivé, en se livrant à son humeur noire, d'être parfaitement intelligible. Ce fut quand il traça, dans une série de peintures symboliques, les misères qui sont le partage de la vie humaine : les pleurs de l'enfant, dès qu'il ouvre les yeux à la lumière; les épreuves du jeune homme aux prises avec la force brutale, avec le scepticisme et avec les fripons; enfin, le dénûment et les infirmités du vieillard qu'il avait représenté méditant devant une tête de mort. C'était sans doute une leçon que, dans un de ses moments lucides il avait voulu donner à ses amis et peut-être à lui-même.

Ridolfi nous dit qu'il avait eu sous les yeux une série de tableaux de moyenne grandeur, dans lesquels Giorgione avait peint en douze compartiments toute l'histoire de Psyché. La perte de cette composition est d'autant plus regrettable, qu'elle aurait pu, mieux qu'aucune autre, nous révéler les dispositions intérieures de l'artiste, à cause du double aspect sous lequel on pouvait envisager ce sujet à la fois romanesque et mystique. Nous verrons bientôt avec quelle exquise délicatesse Raphaël a résolu ce problème, bien que la pureté de ses inspirations ombriennes fût déjà très-compromise. Faut-il croire que Giorgione ait réussi, comme lui, à épurer son imagination et son pinceau, avant d'aborder cette tâche

doublement attrayante, et faut-il admettre qu'il y ait eu, entre les deux artistes, cette ressemblance de plus? Cela consolerait un peu des autres ressemblances malheureusement trop constatées. Tous deux, en effet, se laissèrent asservir, jusqu'au dernier moment, par une passion dont les intermittences furent trop rares pour leur permettre de remplir, dans toute son étendue, la haute mission qui était imposée à leur génie. Tous deux enlevés subitement avant l'âge mûr, eurent une fin doublement funèbre à cause des circonstances qui l'accompagnèrent et à cause du vide qu'ils laissèrent dans leurs écoles respectives. Celle de Raphaël surtout roula rapidement sur la pente de la décadence. L'école vénitienne, dont le sceptre passa dès lors entre les mains de Titien, se soutint beaucoup mieux, grâce aux traditions diversement énergiques laissées par Bellini et par Giorgione. La vitalité de ces traditions, en ce qui concerne ce dernier, est prouvée par la qualité des œuvres que produisirent ses disciples ou ses imitateurs, et par la persévérance avec laquelle plusieurs d'entre eux marchèrent dans la voie qu'il avait tracée.

Le moins persévérant, Sébastien del Piombo, était précisément celui qui donnait le plus d'espérances. On peut en juger par son tableau de l'église de Lendinara et surtout par celui de l'église de Saint-Jean Chrysostome, qui est sans contredit la plus belle et la plus riche production de son pinceau, de même que son portrait de guerrier, dans le palais Pitti, exécuté à la même époque, c'est-à-dire avant son départ

pour Rome, surpasse tous ses autres ouvrages du même genre, sans excepter son célèbre portait d'André Doria.

L'influence de Giorgione se fit moins sentir par son enseignement direct qui devait être peu méthodique, que par l'admiration ou plutôt la stupéfaction croissante que la hardiesse de ses innovations excitait partout, mais surtout dans les villes de la terre ferme, et l'on peut dire qu'il en fit la conquête à sa manière. Les artistes qui devenaient ainsi ses vassaux, désavouaient leur premier apprentissage pour s'enrôler de loin sous sa bannière ; mais ils mettaient à ce désaveu des restrictions qui sauvegardaient la pureté de leurs inspirations. Ce fut ainsi que les peintres de Trévise, qui formaient alors un groupe assez imposant, empruntèrent à Giorgione une manière plus large et quelques-uns de ses procédés techniques, mais en retenant, aussi longtemps que possible, l'esprit profondément religieux de l'école de Bellini.

Mais de tous les disciples ou imitateurs de Giorgione, celui qui lui ressembla le plus pour l'impétuosité de sa verve et la puissance exubérante de son génie, fut, sans contredit, Licinio Pordenone, ainsi appelé du nom de sa ville natale où il dut faire son premier apprentissage à une époque assez voisine de la guerre terrible dont la ligue de Cambrai fut le signal. C'était en 1509, quand le jeune artiste, né en 1483, avait atteint l'âge où il pouvait s'associer pleinement à toutes les souffrances ainsi qu'à toutes les

1. Crico, *lettere sulle belle arti Trevigiane.*

joies de sa patrie et même très-probablement à sa défense.

Parmi les guerriers que Venise avait pris à sa solde, était l'Alviane, plus populaire que les autres, bien que rarement heureux, et qui, pour récompense des services rendus par lui à la République, avait reçu d'elle, à titre de fief, la ville de Pordenone où il avait fondé une espèce d'Académie, source de nobles jouissances pour ce grand capitaine qui savait les goûter jusque dans le tumulte des camps. Tel fut le spectacle que Licinio eut sous les yeux dès sa première jeunesse. Bientôt il en eut un autre d'un genre tout différent, quand, par suite de la sanglante journée d'Agnadel, les États vénitiens de terre ferme se trouvèrent réduits à la seule ville de Trévise. Il y eut alors, dans les provinces envahies par les hordes de l'empereur Maximilien, des prodiges de courage et de fidélité, comparables à ceux qui avaient sauvé l'ancienne Rome après la bataille de Cannes. Avec une âme ardente et fière, comme celle de Pordenone, avec une humeur aussi martiale que la sienne, il était difficile qu'il n'eût pas sa part de l'exaltation générale, et que son pinceau ne devînt pas quelquefois une arme vengeresse entre ses mains.

Qu'il ait commencé par étudier les peintures que Pellegrino da San Daniele avait exécutées dans la ville d'Udine, ou qu'il ait cherché ailleurs un supplément à ce qui lui manquait dans sa ville natale, il est certain qu'il peignit ses premiers tableaux dans le goût de Bellini et que Giorgione avait, depuis long-

temps, terminé sa courte carrière, quand il le prit pour modèle. Ses contemporains l'en félicitèrent sans doute comme d'un progrès, et les œuvres de sa première manière tombèrent dans un tel discrédit, à leurs yeux et peut-être aussi aux siens, que ses biographes n'ont pas pu en citer une seule antérieure à l'année 1514, bien qu'il eût alors exercé officiellement sa profession depuis dix ans. Peut-être faudrait-il placer dans cet intervalle le tableau du maître-autel de l'église de Susigana, dans la Marche Trévisane, et surtout les fresques de la charmante chapelle du château de Collalto où le même artiste vint étaler, quelques années plus tard, le résultat des efforts qu'il avait faits pour agrandir sa manière. Ces fresques étaient encore assez bien conservées il y a trente ans et bien supérieures à celles de Titien dans la confrérie de Saint-Antoine de Padoue. Elles couvraient toutes les parois latérales de la chapelle, et représentaient, avec une simplicité pleine de sentiment et de goût, *la Fuite en Égypte* et *la Résurrection de Lazare*, tandis que le tableau de la *Transfiguration* et celui du *Jugement dernier*, si remarquables l'un et l'autre par le développement des formes et par la hardiesse des raccourcis, ne faisaient éprouver au spectateur non initié à ce genre de merveilles, qu'une satisfaction purement scientifique. C'était, sur une plus petite échelle, le même genre de contraste que devaient offrir bientôt les peintures de la chapelle Sixtine. Il y avait aussi, dans l'*Enfer* de Pordenone, non pas une vengeance personnelle, comme dans celui de

Michel-Ange, mais une vengeance patriotique inspirée par le souvenir de la ligue de Cambrai et de son principal promoteur, le pape Jules II, qu'on voyait figurer, avec sa triple couronne, parmi les damnés.

Il serait trop long de décrire et même d'énumérer tous les travaux qu'il exécuta, à des époques plus ou moins éloignées les unes des autres, dans le Frioul et dans la Marche Trévisane, et de plus il serait impossible d'en déterminer l'ordre chronologique autrement que par des conjectures. Ce qui est indubitable, c'est que sa vocation pour les tours de force ne tarda pas à se déclarer et qu'il aimait à s'en faire honneur aux yeux de ses compatriotes, qui étaient sans doute très-disposés à admirer ses progrès; car il leur prodiguait les figures colossales et les raccourcis les plus propres à les ébahir. Il osa même travestir le Dieu vengeur de l'Écriture en Jupiter foudroyant, et, en traçant la grande scène du mont Sinaï, il ne craignit pas de représenter le Père éternel entièrement nu et Moïse avec deux grandes cornes de bélier sur la tête. On eût dit qu'il cherchait à se faire pardonner ses licences par la hardiesse de ses innovations. On restait en extase devant un raccourci de la jambe de saint Marc, ou d'un torse de Milon de Crotone, ou bien encore devant un ange qui, jouant d'un instrument dans une attitude très-compliquée, exprimait, par la tension des muscles de l'orteil, la verve musicale dont il était inspiré. Mais il y avait une merveille qui étonnait encore davantage, c'était le *Saint Christophe* dou-

blement colossal qu'il peignit sur la place de San Martino, et qui, par ses proportions gigantesques, était bien plutôt fait pour exciter la curiosité que la dévotion.

Par un caprice difficile à comprendre, c'était surtout dans les tableaux et les fresques qu'on lui faisait peindre pour les églises de village, que Pordenone déployait la vigueur déréglée de son pinceau. Il était plus maître de lui-même, je dirais volontiers plus *classique*, quand il travaillait dans une ville, comme Trévise ou Udine, où il pouvait avoir à craindre une concurrence ou une comparaison dangereuse. A Trévise, sa rivalité avec Titien, qui était son collaborateur, le tint si bien en respect, qu'il se surpassa presque lui-même dans les peintures dont il orna une des chapelles latérales du dôme; non pas qu'il se soit entièrement abstenu d'y étaler la science du nu et la hardiesse des raccourcis; les anges qui soutiennent le Père éternel, et le pompeux cortége des rois Mages étaient une tentation trop irrésistible; mais l'artiste n'y a succombé que dans une mesure compatible avec le but qu'on se proposait en le chargeant de cette tâche; et quand il peignit, dans la même ville, la façade du palais Rovignino, Titien lui-même, appelé comme arbitre pour la fixation de son salaire, ne lui refusa ni les éloges ni la récompense qui étaient dus à son travail.

A Udine, où le vieux Pellegrino da San Daniele maintenait jusqu'en 1540, par lui-même et par ses élèves, les pures traditions de l'école de Bellini, Por-

denone avait encore moins de chance de faire prévaloir ses innovations; aussi n'y laissa-t-il que deux ouvrages de quelque importance, savoir : la grande Madone qu'on lui fit peindre dans la *Loge publique*, et ce tableau de *l'Annonciation*, si pompeusement loué par Vasari, et dont il ne reste plus que quelques débris dans l'église de Saint-Pierre-Martyr. Des considérations du même genre le forcèrent à respecter la dévotion populaire dans la patrie de Cima da Conegliano, quand il y traça sur les parois d'une chapelle latérale, les images de sainte Catherine et de saint Augustin, l'une respirant une suavité presque ombrienne, l'autre exprimant, avec une énergie concentrée, le recueillement et la méditation.

Mais à Conegliano, comme à Udine, il se dédommageait de cette courte contrainte, en peignant, sur l'extérieur des maisons, des fresques dont le sujet était nécessairement emprunté à l'antiquité mythologique. Là, c'était l'enlèvement de Ganymède, avec des raccourcis bien ménagés et de beaux reflets de lumière sur une carnation juvénile. Ici, c'est-à-dire à Udine, sur la façade du palais Tinghi, c'étaient des statues et des divinités païennes, puis un Neptune avec une Sirène, puis enfin la guerre des dieux contre les Titans, exécutée avec une verve d'invention et une richesse de pinceau dignes des deux grands génies qu'il avait pris pour modèles, Giorgione et Michel-Ange. Un autre succès du même genre, bien autrement profitable pour lui, fut celui qu'obtinrent les fresques dont il décora la résidence

du cardinal Grimani dans la petite ville de Ceneda. C'était le patronage le plus ambitionné par les peintres qui aspiraient à mettre leur pinceau au service de la République, et c'était aussi le patronage le plus sympathique pour ceux qui avaient, comme ce savant prélat, la passion de l'antiquité grecque et romaine. Au reste, cette passion dans l'ouvrage dont il est ici question, ne fut satisfaite que dans une juste mesure. A côté de Daniel et de Salomon, on ne voyait figurer que l'empereur Trajan avec la veuve qui lui demandait justice; et l'artiste, inspiré, lui aussi, par sa passion dominante, avait rendu aussi dramatique que possible le rôle des chevaux fougueux du cortége impérial.

Les nombreux travaux dont il fut chargé dans plusieurs villes de la haute Italie, prouvent qu'on y appréciait pleinement l'essor qu'il avait imprimé à certaines parties de son art, comme imitateur ou continuateur de Giorgione. A Gênes, son pinceau fut associé à celui de Jules Romain pour la décoration du palais Doria, et ce fut sans doute à cette occasion qu'il peignit la superbe Hérodiade qu'on voit à Rome dans le palais du même nom. A Mantoue, ses travaux ne pouvaient manquer d'être éclipsés par ceux de ce même Jules Romain, sur le génie duquel on se faisait alors d'incurables illusions. Celui de Pordenone se trouvait plus à l'aise à Crémone et à Plaisance, et l'on peut dire qu'on ne peut se faire une idée complète de la puissance d'invention et d'exécution dont il était doué, qu'après avoir vu les pein-

tures vraiment monumentales exécutées par lui dans ces deux villes. Heureusement pour lui, on se mit en garde contre la fougue de son imagination, en lui traçant minutieusement son programme pour l'achèvement des fresques commencées par Romanino de Brescia, dans la cathédrale de Crémone, ce qui obligeait son continuateur à ne pas trop brusquer la transition d'un style à l'autre, dans les quatre compartiments qui restaient à peindre et dont le dernier devait représenter, sur une très-grande échelle, le Christ en croix, avec les deux larrons et les saintes femmes et une multitude d'autres personnages dont le plus intéressant, aux yeux de l'artiste, était le cavalier Longin, à cause des formes grandioses de l'animal qui lui servait de monture.

Des louanges sans restriction relevèrent le prix de la récompense pécuniaire dont on paya cette merveilleuse production qui faisait oublier ou regarder avec dédain celles dont Boccacio Boccacini avait orné la même église; et l'impression laissée par Pordenone, fut tellement durable que, neuf ans plus tard, c'est-à-dire en 1529, on le faisait venir à Plaisance pour y décorer l'église de Santa-Maria di Campagna. Cette décoration, dans laquelle on reconnaît la verve et la touche d'un grand maître, subsiste encore aujourd'hui, sinon dans toute sa fraîcheur, du moins dans toute sa splendeur, et l'on peut y voir, dans la plénitude de leur développement, les qualités et les tendances spéciales de l'artiste dont nous parlons. Son imperturbable naturalisme s'est donné

carrière sur ces grandes surfaces qui étaient livrées aux évolutions parfois capricieuses de son pinceau. Dans la première chapelle, où il avait à peindre *la Nativité*, *l'Adoration des Mages*, *l'Adoration des Bergers* et *la Fuite en Égypte*, on voit qu'il s'est peu préoccupé du côté idéal de son sujet et qu'il a accumulé les détails accessoires, pour donner satisfaction aux exigences de son imagination pittoresque. De là cette scène pleine d'animation autour des rois Mages, puis autour de la Vierge, de là cette foule curieuse qui voit défiler le cortége, et cette troupe d'enfants qui jouent en les pilastres, et ces chevaux de luxe oriental, qui semblent avoir conscience de leur race et de leur rôle.

Dans la seconde chapelle, où l'artiste a peint *le Mariage mystique de sainte Catherine*, son naturalisme est d'un autre genre; dans la personne de la Vierge, il a peint le portrait d'Elisabetta Frescolina, sa seconde femme, et il s'est peint lui-même sous les traits de saint Paul, qui devait être pour lui le premier des apôtres, à cause du glaive symbolique dont sa main est armée. Faut-il attribuer à cette espèce de consécration de sa tendresse conjugale, ou aux inspirations nées du sujet lui-même, la supériorité de cette composition, non-seulement sur la précédente, mais sur la plupart de celles qui ont illustré la carrière si féconde de son auteur? Les huit compartiments de forme ovale, dans la tribune du chœur, offrant des thèmes plus sévères, empruntés à l'Ancien Testament, l'artiste reprend ses allures

naturelles et cherche moins à émouvoir le spectateur qu'à le surprendre par tout ce qu'il y a de plus imprévu soit dans les attitudes, soit dans les raccourcis, soit dans l'énergie des ombres, soit enfin dans les contrastes qui vont jusqu'à la profanation; car dans ces mêmes ovales dont nous venons de parler, les représentations bibliques les plus imposantes se trouvent mêlées à des jeux folâtres de bacchantes et de satyres!

La Madonna di Campagna devenait ainsi le Vatican ou la chapelle Sixtine de Pordenone et l'on s'habituait peu à peu à voir en lui l'émule de Michel-Ange. On disait même que ce dernier avait fait tout exprès le voyage de Venise pour voir de près ses ouvrages. Quel que soit le fondement de cette tradition légendaire, il est certain qu'il y eut des rapports singulièrement frappants entre les facultés respectives de ces deux hommes extraordinaires. Je ne dis pas entre leurs qualités; car, à cet égard, la supériorité de Michel-Ange n'admettait même pas de comparaison. Pour lui l'art était un sacerdoce, un mode d'initiation aux mystères de l'âme et de la foi, une révélation de l'idéal par un procédé qui consiste à le dégager de la lumière où il se cache. Pour l'autre, c'était une lutte incessante en vue d'aggrandir la sphère d'imitation dans laquelle son talent était circonscrit, et pour forcer en quelque sorte la nature dans ses derniers retranchements. De là des progrès merveilleux dans le rendu des formes avec de fréquentes défaillances dans l'expression du sen-

timent, et avec une impuissance croissante à remplir les conditions ascétiques de l'image de dévotion, impuissance qui n'existait pas au début de sa carrière, quand il peignait les fresques de Collalto et qu'il traçait l'admirable dessin de *Saint Pierre martyr*, qu'on voit dans la collection des Uffizi à Florence.

Pour bien comprendre Pordenone, son caractère et ses œuvres, il importe de ne pas perdre de vue la double influence à laquelle fut soumise son éducation première, savoir l'influence classique et l'influence militaire. La précocité de son intelligence, jointe aux facilités que lui offrait l'Académie fondée par l'Alviane dans sa ville natale, avait préparé cette supériorité littéraire qu'il eut sur tous les artistes de l'école vénitienne et qui explique son goût irrésistible pour les sujets tirés de l'antiquité grecque et romaine. Mais l'institution devait nécessairement se ressentir du caractère personnel du fondateur et le *dilettantisme* inhérent aux associations de ce genre devait être remplacé, dans celle-ci, par l'application sérieuse des grandes leçons puisées dans les annales des peuples libres. Or la République traversait alors une crise non moins terrible que celle de la guerre de Chioggia, et cette crise avait été assez longue, surtout dans la Marche Trévisane et dans le Frioul, pour familiariser les esprits avec les idées de dévouement et de vengeance patriotique. Qu'on se figure une âme ardente et fière, comme Pordenone, respirant cette atmosphère brûlante dans l'effervescence de sa première jeunesse et apprenant

qu'un peintre du voisinage a quitté son pinceau pour prendre l'épée! Qu'on se le figure témoin impassible des grands et des petits exploits qui avaient pour but la délivrance générale ou la délivrance locale! Non, ce ne fut pas en simple spectateur que Pordenone fit l'apprentissage de l'idéal héroïque qui se reflète dans un si grand nombre de ses œuvres. Ses années d'inaction, comme peintre, coïncident trop exactement avec celles pendant lesquelles la patrie commune avait à lui demander d'autres services[1], pour qu'on doive hésiter à lui assigner une place, et même une place éminente, dans cette école militante inaugurée jadis à Padoue et continuée, sans interruption, depuis Mantegna jusqu'à lui. Comme ce dernier, il choisit, entre les sujets bibliques, ceux qui se prêtaient le mieux à l'énergie de ses conceptions et de sa touche, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, *Hérodiade tenant la tête desaint Jean*, et pardessus tout *David tenant la tête de Goliath*. La preuve que, dans cette composition symbolique, l'artiste s'est identifié complétement avec le vainqueur, c'est qu'on voyait jadis, dans la galerie d'Orléans, un portrait de Pordenone tout jeune, tenant en main ce même symbole, mais revêtu d'une armure complète, et le front ceint du laurier de la victoire, ce qui prouverait qu'il avait fait quelque chose de plus que des vœux pour la délivrance de la patrie[2]. Une

1. Bien qu'il fût déjà peintre en 1504, son plus ancien ouvrage connu est de 1514.

2. Ce curieux portrait, qu'on a attribué à Giorgione, a été

autre conjecture non moins fondée que celle-là, c'est que son pinceau dut être l'instrument de sa reconnaissance envers les héros qui préparèrent ou accomplirent cette délivrance. Malheureusement les portraits militaires qu'il a laissés, sont tous anonymes, et la science iconographique n'a pas encore suppléé à cette omission. Qui sait si elle ne découvrirait pas dans les deux figures si belles et si énergiques de la galerie d'Hampton-court, des personnages dont le patriotisme du peintre a voulu consacrer le souvenir? Qu'il ait rendu ce genre d'hommage à l'Alviane, le guerrier le plus populaire et le plus éclairé de son temps, et de plus le bienfaiteur spécial de sa ville natale, c'est ce qu'il est impossible de mettre en doute. Il en faut dire autant de Jérôme Savorgnan, le plus fabuleux des héros de cette grande époque et dont on voit encore l'écusson peint par lui au-dessous d'une Madone en ruine, près du village de Valeriano. On peut dire que nul ne céda aussi souvent que Pordenone à la tentation des arrière-pensées patriotiques. Ce fut lui qui le premier changea le lion débonnaire de saint Marc en un animal féroce dont le regard semblait chercher une proie à dévorer. Par un motif analogue, il ne manqua aucune occasion de reproduire dans ses fresques le généreux élan du Romain Curtius se précipitant dans le gouffre. Parfois il y a joint, pour les esprits obtus,

gravé en tête de la 436e livraison de l'*Histoire des peintres*, par M. Charles Blanc.

cette devise explicative : *Bel morir la vita onora*, comme s'il avait voulu, par cette traduction populaire d'une maxime antique, faire de son art un moyen d'émulation pour le présent et de glorification pour l'avenir[1].

Ce sujet avait encore pour lui un autre genre d'attrait, en ce qu'il se prêtait à l'introduction de son animal favori; car, pour Pordenone, le cheval fut l'objet d'une prédilection trop marquée pour qu'elle n'eût pas sa source dans des souvenirs qui se rattachaient soit à des dangers, soit à des exploits personnels. Que ce fût reconnaissance ou admiration désintéressée, il est certain que nul artiste de son siècle ne porta si loin l'enthousiasme pour ce noble quadrupède sans lequel ses compositions, tant historiques que religieuses, et même quelquefois ses tableaux de dévotion, lui paraissaient incomplets. Dans ses fresques de Plaisance et surtout dans celles de Trévise, il avait étalé ce luxe avec une profusion qui trouvait son excuse ou son prétexte dans les sujets qu'il avait à traiter, par exemple dans le nombreux cortége qu'il donnait aux rois Mages ou à Constantin apercevant le Labarum dans les airs. Enfin sa passion fut poussée si loin, que saint Martin devint son patron favori, parce qu'il pouvait le représenter monté sur un vigoureux coursier, comme il l'a fait dans son tableau de l'église de Saint-Roch, à Venise, où il ne s'est pas assez mis en garde contre

1. Maniago, *Belle arti del Friuli*, p. 200-202.

sa tendance à exagérer le développement des formes, tendance qui aurait dû être combattue en lui par sa culture littéraire et par son étude des sculptures antiques dont il inculquait cependant le goût à ses disciples [1].

Cette exagération dans les formes et plus souvent encore dans les mouvements, était en lui un défaut à la fois théorique et organique qui tenait à la turbulence de son tempérament et à l'influence qu'exerçaient sur lui, peut-être à son insu, les innovations aventureuses de Michel-Ange. C'était par là que Pordenone se montrait inférieur à Titien, dont les qualités fécondes, sans être jamais transcendantes, furent presque constamment réglées par un équilibre imperturbable.

La rivalité de ces deux artistes forme un épisode curieux dans l'histoire de l'école vénitienne. Le premier était devenu un grand peintre, sans chercher d'autres rétributions que celles qui lui étaient offertes par sa province natale, et sa fierté naturelle lui avait fait préférer ses succès de village à ceux qu'il aurait fallu mendier dans la capitale des lagunes. Aussi n'y exécuta-t-il aucun ouvrage important avant l'époque où ses peintures de Plaisance (1529) eurent mis le dernier sceau à la réputation que celles de Crémone (1520) et de Spilimberg (1524) avaient commencé à lui acquérir.

1. L'artiste s'est peint plusieurs fois entouré de ses disciples qui tiennent dans leurs mains divers fragments de sculpture antique.

Mais, quand il reparut à Venise, vers 1530, il y trouva une puissance nouvelle ou plutôt une dictature d'un genre nouveau qui menaçait de son influence délétère le domaine de la littérature et de l'art. Ce dictateur était Pierre l'Arétin. Parmi les artistes de second ordre qui gravitaient comme autant de satellites autour du grand luminaire, c'est-à-dire autour de Titien, un seul avait gardé l'indépendance de son caractère et de son pinceau, c'était Palma Vecchio, également élève de Giorgione, par l'étude qu'il avait faite de ses œuvres. Pordenone trouva que l'exemple était bon à suivre et, sans se laisser intimider par la formidable égide dont l'Arétin couvrait ses protégés, il entra ouvertement en lutte avec Titien, mais en se mettant en garde contre les guet-apens dont il croyait, sans trop de témérité, que le patron de son rival était capable. Pendant qu'il travaillait aux fresques, maintenant effacées, du cloître de San-Stefano, on le voyait passer fièrement armé de son épée et de sa rondache contre les agressions éventuelles, ce qui n'empêchait pas le nombre de ses admirateurs de croître tous les jours en présence des raccourcis terribles (*terribili scorti*) qu'il venait de tracer, et encore plus en présence du palais de Martino d'Anna, sur le grand canal, où il avait déployé toute la richesse de son pinceau et toute la verve de son imagination, ce qui lui valut, dit Vasari, plus de louanges qu'on n'en avait données à aucun artiste qui eût travaillé à Venise avant lui. Le Curtius, jusque-là relégué dans les villes de province, était là

dans toute sa gloire, sur une belle façade, avec son cheval fougueux, tandis que le même animal au repos, portant fièrement saint Martin, était logé magnifiquement dans l'église de Saint-Roch[1].

Mais, pour satisfaire l'ambition de Pordenone, il lui fallait une espèce de duel en champ clos, c'est-à-dire une tâche à remplir à côté d'une œuvre de son rival, de manière que les pièces du procès fussent placées presque simultanément sous les yeux du spectateur. Grâce à la protection de son ami Jacopo Soranzo, qui voyait sans doute en lui un disciple de Giorgione, cette satisfaction lui fut donnée, d'abord dans une des salles du palais ducal où la hardiesse de ses raccourcis fit pâmer les sénateurs d'admiration, ensuite dans l'église de San Giovanni di Rialto, où il peignit un tableau d'autel qui réunit en sa faveur un grand nombre de suffrages attribués par le partial Vasari à la malignité de ses partisans.

Ces partisans, dont le nombre augmentait tous les jours, se trouvaient surtout parmi les familles patriciennes qui voyaient avec inquiétude l'ascendant que prenait l'Arétin dans le domaine de la littérature et de l'art, ascendant qui se manifestait, dans l'un et l'autre de ces domaines, par des productions de plus en plus licencieuses. C'était à l'époque où commençait la grande vogue de son ami Titien auprès des dynasties italiennes, comme peintre de nudités my-

1. Pordenone exécuta encore d'autres peintures dans la même église; mais elles ont été presque toutes retouchées ou détruites.

thologiques et autres ; et, comme la science des lignes et des raccourcis n'était pas son côté brillant, on se plaisait à lui opposer, dans la personne de Pordenone, un rival d'un goût sévère, qui avait toujours mieux aimé peindre les hommes que les femmes, et qui, malgré sa passion pour le nu, n'avait jamais tracé que des nudités savantes que j'appellerais volontiers des nudités *dynamiques*, comme celles de Michel-Ange. A quoi il faut ajouter le charme que donnaient à son commerce le prix qu'il attachait aux jouissances de l'esprit et de l'imagination, son goût sérieux pour les lettres, sa passion pour la musique et surtout le contraste de son génie brusque et martial avec des qualités souvent attrayantes dont son biographe Ridolfi nous donne une idée très-juste, quand il nous le représente comme un peintre à la fois joyeux et résolu.

Parmi les familles dont son talent et son caractère lui avaient conquis le patronage, la plus illustre, militairement et religieusement parlant, était la famille Giustiniani, pour laquelle il fut chargé de peindre, dans l'église de *la Madonna dell'orto*, le tableau qu'on est convenu de regarder comme son chef-d'œuvre et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts. Il s'agissait de combiner dans la même figure, un portrait de famille avec l'image d'un saint, celle du bienheureux Lorenzo Giustiniani qui le premier avait occupé, un siècle auparavant, le siége archiépiscopal de Venise. Quelle source d'inspirations religieuses et patriotiques pour le peintre chargé d'une

telle délégation! Que Pordenone en ait senti toute l'importance, c'est ce qui est mis hors de doute, non-seulement par l'exécution magistrale des moindres détails et par l'effort qu'il a fait pour ennoblir ses airs de tête et pour donner plus de douceur à son coloris et plus de transparence à ses ombres, mais aussi par le caractère de grandeur imposante qu'il a su imprimer à toute la composition. Heureux si ses succès lui avaient fait oublier ses rancunes et sa ville natale et avaient mis obstacle au fatal voyage qu'il y fit en 1534, avec l'intention bien arrêtée de faire cesser, s'il le fallait, par un acte de violence, l'iniquité dont il prétendait être victime; enfin, les choses furent poussées si loin, de part et d'autre, qu'à son retour à Venise il portait la marque d'un coup d'arquebuse que lui avait tiré son frère Balthazar.

Il venait de dire un éternel adieu à sa patrie et d'y laisser, comme souvenir, le tableau qu'on voit encore aujourd'hui dans le dôme et qui dut être une de ses œuvres de prédilection; car, non-seulement c'est la seule dont nous ayons la description faite par lui-même, bien qu'il ne l'eût pas entièrement terminée, mais il voulut en outre y placer son propre portrait et celui de son animal favori, monté par saint Alexandre.

Depuis son retour de ce triste voyage jusqu'à sa mort, il fut rarement occupé à peindre des fresques, par suite de sa vogue toujours croissante comme peintre de tableaux religieux pour le plaisir ou l'édification des familles. Comme produits de cette der-

nière période de sa carrière, je me contenterai de signaler, outre ceux qu'on voit à Venise même, *l'Hérodiade* du palais Doria, *l'Adoration des Mages*, de la galerie de l'Ermitage, *la Santa conversazione* du palais Pitti, et en Angleterre, où ses ouvrages ne sont pas rares, une autre adoration des Mages à côté d'un de ses plus beaux chefs-d'œuvre représentant *Moïse sauvé des eaux*, avec une richesse de pinceau que Titien lui-même n'a jamais surpassé. Je ne veux pas oublier le tableau de *la Femme adultère*, de la galerie Stafford, sujet pittoresque et banal qui était une espèce de tribut prélevé par le goût public sur tous les peintres vénitiens pendant tout le cours de ce siècle si fécond en pécheresses.

Sa réputation d'artiste lettré lui porta malheur. Le duc de Ferrare crut qu'il exécuterait mieux qu'un autre des dessins de tapisseries dont le sujet devait être tiré de *l'Odyssée* d'Homère, et le prince crut ne pouvoir mieux témoigner sa satisfaction à son protégé qu'en l'appelant à sa cour où le malheureux mourut d'une maladie si courte et si violente que les conjectures les plus sinistres furent accueillies de préférence à toutes les autres.

Un autre peintre de la même école, plus intéressant à certains égards que Pordenone, qu'il précéda de quelques années dans la tombe, fut Jacopo Palma, imitateur moins énergique de leur commun modèle Giorgione, mais suppléant à cette infériorité par le charme indicible qu'il a su donner à ses tableaux déjà rares du temps de Ridolfi ; ce qui fait doublement re-

gretter leur dispersion et l'ignorance irrémédiable à laquelle on est condamné relativement à leur destination primitive. Nous n'avons aucune grande composition soit historique, soit légendaire, soit symbolique ou biblique, à l'aide de laquelle nous puissions mesurer la hauteur où pouvait s'élever le génie de Palma; et, ce qui est plus étonnant encore, c'est que Vasari et Ridolfi, ses deux biographes, ne citent pas un seul ouvrage de lui dont le sujet soit emprunté aux traditions mythologiques, ce qui prouverait, sinon une abstention absolue, du moins une sobriété de pinceau d'autant plus méritoire que son aptitude spéciale à rendre les grâces féminines, pouvait aisément s'appliquer aux aventures poétiques des divinités païennes.

Son éducation dut être complexe, dans ce sens qu'il dut être successivement soumis à des influences diverses, mais non disparates. La première fut sans doute celle de Bellini ou de ses œuvres, qui se fit sentir plus ou moins dans toutes les villes de la domination vénitienne, particulièrement à Bergame par Previtali et par Lorenzo Lotto, l'ami et le compagnon de Palma et flottant, comme lui, entre l'imitation de Bellini et celle de Giorgione, entre le goût plus pur de l'un et la manière plus séduisante de l'autre[1]. Voilà ce qui explique les oscillations qu'on remarque quelquefois dans les œuvres du peintre

1. Il reste encore des ouvrages de la première manière de Palma, dans son village natal de Serinalta, près de Bergame; il y en a un au musée de Milan.

dont nous parlons, surtout pendant la première période de sa carrière. Une fois établi à Venise, il s'appropria rapidement les progrès techniques que la peinture devait au grand réformateur; mais il se contenta d'émanciper son pinceau, sans émanciper son imagination, et, au lieu de peindre des façades, il peignit des tableaux d'autel ou des tableaux de dévotion domestique dont la valeur était rehaussée par les portraits qu'il y joignait et qui pouvaient soutenir la comparaison avec ceux de Titien lui-même, surtout quand il s'agissait d'exprimer certains sentiments que ce dernier ne se croyait pas obligé de comprendre.

Ce genre de succès ne tarda pas à procurer à Palma le patronage de plusieurs familles patriciennes, parmi lesquelles Ridolfi nomme les Barbarigo et les Pisani auxquels il faut joindre les Giustiniani, qui lui firent peindre, dans l'église de *la Madonna dell' orto,* un tableau destiné, comme celui de Pordenone, dans le même lieu, à compléter la glorification de ce bienheureux Lorenzo Giustiniani, premier patriarche de Venise. Aujourd'hui, la plupart des ouvrages de Palma, ceux qui décoraient les églises ou les couvents, comme ceux qui décoraient les palais, ont été frustrés de leur destination primitive et sont dispersés dans les galeries étrangères. On peut même dire qu'il n'y a pas d'artiste vénitien dont le nom se présente aussi rarement que le sien aux regards ou au souvenir des voyageurs que la curiosité attire dans les lagunes. Un tableau de la Cène, avec

une belle tête de Christ, trois tableaux d'autel plus ou moins ravagés par la retouche, deux seulement assez bien conservés et répondant dignement à l'attente des étrangers pénétrés de respect et d'admiration pour Palma, voilà la somme des trésors artistiques qui font encore vivre sa mémoire dans les églises.

Il est vrai que, parmi ces trésors, il en est un qui suffirait pour la rendre impérissable et qui nous révèle en lui un émule de Giorgione dans un genre où celui-ci pouvait passer pour n'avoir pas d'émule ; car Pordenone, le seul qui aurait pu lui disputer la palme, n'avait pas appliqué l'idéal héroïque à la femme ou avait complétement échoué dans cette application. Le chef-d'œuvre dont il est question, se trouve dans l'église de Santa-Maria Formosa et n'a pas besoin d'être cherché longtemps ; car, dès qu'on a franchi le seuil, on reste stupéfait devant la figure fière et majestueuse de sainte Barbe. Au diadème d'or qui couronne son front, à la manière dont elle tient sa palme en guise de sceptre et dont elle pose le pied sur des bombardes, emblème d'une formidable puissance, on la prendrait volontiers pour une reine, si l'on ne savait qu'on a devant soi la patronne des bombardiers, qui jadis venaient prier humblement sur ces marches avant d'aller foudroyer les Turcs et se croyaient invincibles avec une telle protectrice. Voilà le point de vue où il faut se placer pour apprécier toute la grandeur de cette œuvre, car c'est celui où se plaça l'artiste pour la concevoir : qu'eût-ce

donc été, s'il avait pu prévoir ce qui arriva quarante ans plus tard, quand on vit les bombardiers qui avaient décidé la victoire de Lépante, venir s'agenouiller devant cette image de dévotion avec un sentiment de fierté dont leur patronne était responsable ?

Devant le produit de si hautes inspirations, tous les détails accessoires disparaissent, et c'est à peine si l'on peut arrêter les yeux sur les autres compartiments, bien que l'un d'eux représente le Christ mort entre les bras de sa mère, et qu'il y ait deux figures de saints qui seraient remarquées partout ailleurs, celle de saint Antoine pour sa noble expression ascétique, celle de saint Sébastien pour la beauté de sa carnation.

L'autre tableau digne de figurer encore sur un autel, est celui de l'église de San Cassiano dont le principal intérêt consiste dans un reste de ressemblance avec la manière de Bellini, bien que le coloris soit déjà chaleureux comme celui de Giorgione ; mais le style du dessin et la symétrie de l'ordonnance rappellent encore un peu le goût primitif, ce qui était inévitable dans une composition où les figures de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Marc et de saint Jérôme étaient juxta-posées entre elles, sans concourir visiblement à une action commune.

Il en faut dire autant du saint Pierre de l'Académie de Venise, entouré de plusieurs autres saints. En général, plus on étudie les œuvres de Palma, plus

on est convaincu que la richesse d'imagination n'était pas sa qualité dominante. Son tableau de l'Assomption en est une preuve. Mais il a d'autres qualités précieuses qui font oublier ou pardonner l'absence de celle-là, et qui autorisent à donner, sans restriction, la qualification de chefs-d'œuvre à un grand nombre de ses productions. Celles-là sont, pour ainsi dire, imprégnées d'une suavité pénétrante qui devait leur donner une efficacité merveilleuse comme stimulants de dévotion publique ou de dévotion domestique à laquelle rien ne supplée. Sur des âmes bien préparées, le ravissant tableau qu'on voit encore dans l'église de San Stefano, à Vicence, devait produire une impression de ce genre, et peut-être aussi cette *Adoration des Mages* qui orne aujourd'hui le musée de Milan, après avoir servi à un tout autre usage dans la petite île de Sainte-Hélène, habitée par des moines Olivétains voués à la vie contemplative[1].

Tous les autres ouvrages du même maître qui ont échappé à la destruction, sous une forme quelconque, sont répartis entre les galeries étrangères, et si bien répartis, qu'on aurait de la peine à en citer une de quelque importance, qui ne se flatte d'en être pourvue. Bien que nous ayons été très-mal partagés, sous le rapport de la *quantité*, nous pouvons nous consoler par la *qualité* de celui que possède le Musée du Louvre et dans lequel rayonne, avec une rare inten-

1. L'église, construite au quinzième siècle, fut détruite en 1806, et le couvent changé en boulangerie pour l'armée.

sité, ce caractère de *suavité pénétrante* que nous avons signalé comme un trait distinctif de l'artiste. Le coloris est aussi riche qu'harmonieux, le paysage ravissant, la composition simple et heureuse et l'expression du jeune pâtre agenouillé avec une si ardente effusion devant l'enfant Jésus, fait presque oublier les autres personnages.

Un ouvrage du même style et composé dans le même but de dévotion domestique, se trouve au Musée de Naples et représente la sainte Vierge accueillant deux protégés qui lui sont recommandés par saint Jean-Baptiste, leur commun patron. Si ce tableau est inférieur au précédent sous le rapport de l'expression dramatique, il ne lui cède en rien pour la perfection de l'exécution technique. Ceux qu'on voit à Rome, dans le palais Borghèse et dans le palais Colonna, sont assez remarquables pour mériter de n'être pas oubliés dans cette rapide énumération. Dans la collection Pitti, à Florence, il y a un Christ à Emmaüs, dont le type est dépourvu de caractère ; mais il y a aussi un portrait de mathématicien, véritable chef-d'œuvre de l'artiste en ce genre et devant lequel le spectateur le plus distrait s'arrête involontairement.

La qualification de chef-d'œuvre appartient plus justement encore au magnifique tableau d'autel de la galerie de Turin, lequel dut être peint par Palma avec une prédilection toute particulière et dans la pleine maturité de son talent. Dans les figures des évangélistes et des docteurs qui font cortége à la

Vierge; il y a une vigueur de coloris et une grandeur de lignes qui rappellent la première manière de Sébastien del Piombo. Le jeune Tobie conduit par l'ange Raphaël et le petit saint Jean, dans l'attitude de la prédication, offrent un autre genre d'attrait, peut-être plus irrésistible, et je soupçonne l'artiste d'avoir tracé, avec encore plus d'amour, la figure de sainte Catherine qui revient, plus souvent qu'aucune autre, dans ses pieuses compositions.

L'Angleterre, si riche en peintures de l'école vénitienne, n'en possède qu'un très-petit nombre de Palma, et, dans ce petit nombre, il n'y a de remarquable que celles qui appartiennent à des collections particulières, comme le *Mariage de sainte Catherine* où il a déployé toute la richesse de ses teintes dorées et toute la poésie de son imagination [1]. On eût dit que sa verve redoublait toutes les fois qu'il avait à peindre cette sainte, soit comme figure accessoire, soit comme figure principale. On en voit encore une preuve dans le charmant tableau de la galerie du duc de Leuchtemberg, tableau qui réunit tous les genres de perfection : vigueur et harmonie dans le coloris, intensité d'expression dans la tête du donataire agenouillé devant la sainte Vierge, beauté presque idéale dans les deux têtes de saintes, avec un degré perceptible de plus dans celle de sainte Catherine.

Mais c'est surtout dans la galerie de Dresde que

1. Les deux tableaux qui sont ou qui étaient à Hampton-Court, ont été trop défigurés pour qu'on puisse apprécier leur valeur primitive.

cette prédilection paraît dans tout son jour. Il y a là trois tableaux de dévotion domestique, dans chacun desquels figure sainte Catherine, avec des variantes, assez peu sensibles pour laisser soupçonner une identité d'inspirations. Le plus intéressant des trois est celui dans lequel la sainte se tient à l'écart, pendant que la Vierge a devant elle, dans la personne de saint Jean-Baptiste, un portrait d'autant plus frappant qu'on le retrouve souvent dans les ouvrages du même artiste. Il y a là sans doute un mystère de famille qu'il nous est impossible d'éclaircir. Il y a un autre mystère non moins impénétrable, dans un portrait singulièrement attrayant qui se trouve au Musée de Berlin et qui représente une jeune fille pensive dont les bras et le cou sont peints avec la plus exquise délicatesse de touche. Le tableau du palais Odoni, où il y avait deux figures de jeunes filles avec une vieille femme derrière elles[1], était encore une composition mystérieuse, tout à fait dans le goût de Giorgione, qu'il prit également pour modèle dans ses idylles, c'est-à-dire qu'il laissa au spectateur le soin d'en deviner le sens.

Ce soin lui est encore laissé en présence du tableau des trois Grâces ou des trois Sœurs, qui est devenu depuis un siècle, l'un des plus précieux trésors de la galerie de Dresde, après avoir orné successivement le palais Giustiniani et le palais Cornaro, à Venise. Il y a, dans leurs poses respectives, dans le mouve-

1. Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 61.

ment des lèvres et surtout dans l'expression du regard, une fierté si fortement accentuée, qu'il est impossible que l'illustration du nom qu'elles portaient, n'y fût pas pour quelque chose. Or, un pareil sentiment donne à la beauté un relief qui la rend irrésistible, mais peu propre à servir de modèle pour *la Salutation angélique* ou pour *la Mère de l'enfant Jésus dans la crèche*. C'était tout le contraire pour la *Sainte Barbe* de la chapelle des Bombardiers, dans l'église de *Santa Maria Formosa;* aussi y reconnaît-on, sans peine et sans blâme, la plus fière des trois sœurs, et on la salue avec une sorte de joie, toutes les fois qu'on la retrouve dans une peinture qui offre un caractère tant soit peu triomphal.

On ne sait quel nom donner à *la Joueuse de guitare,* qui exerçait jadis une sorte de fascination sur l'élite des visiteurs de la riche collection du palais Manfrini, et que les juges les plus compétents se sont longtemps obstinés à regarder comme un des chefs-d'œuvre de Giorgione, quoiqu'ils eussent contre eux le témoignage positif de l'anonyme de Morelli[1]. Rien, à la vérité, n'était plus naturel que cette illusion; car jamais Palma ne s'est identifié si complétement avec son modèle, jamais il n'a prouvé si victorieusement l'affinité qui existait entre son génie et le sien, affinité qui perce dans plusieurs de leurs œuvres comparées entre elles, et particulièrement dans leurs portraits peints respectivement par eux-mêmes; car

1. *Notizia d'opere di disegno*, p. 66.

celui de Palma, l'un des plus précieux trésors de la Pinacothèque de Munich et placé par Vasari au-dessus de tous les ouvrages de l'artiste, a passé longtemps, malgré la description presque minutieuse qu'en donne ce biographe, pour le portrait de Giorgione peint par lui-même, et cette erreur était d'autant plus naturelle, que la teinte de gravité mélancolique commune aux deux physionomies, frappe l'observateur superficiel plus que les différences. Il y avait assurément plus de grandeur dans le génie de Giorgione, mais il y avait plus d'élévation et de pureté dans l'âme de Palma, et cette double qualité, réfléchie dans ses œuvres, tenait peut-être, en grande partie, à certaines particularités biographiques qui n'ont pas été assez remarquées.

Ridolfi nous dit que Palma peignit, pour les Théatins de Vicence, un grand tableau représentant la Vierge sur son trône, entre saint Georges et sainte Lucie. C'est le même tableau qu'on voit aujourd'hui dans l'église de San Stefano, et je ne crains pas d'être démenti par ceux qui ont eu occasion de l'admirer, si je dis que l'artiste s'y est surpassé lui-même [1]. Mais à quelle source puisa-t-il le surcroît d'inspirations qui lui fit exécuter ce magnifique chef-d'œuvre ? Les aurait-il puisées dans des relations avec le saint fondateur de l'ordre, Gaétan de Thiene, ou dans les émotions que lui causait le spectacle des

1. Ce précieux tableau a été très-bien gravé dernièrement par un élève de Toschi.

prodiges de charité accomplis par ce grand homme? Ce qu'il y a de certain, c'est que la prédilection de Palma pour les œuvres inaugurées par lui ou sous ses auspices, fut encore plus manifeste à Venise qu'à Vicence; car nous savons, par un document positif[1], qu'il avait peint deux tableaux de dévotion pour l'hospice *dei derelitti* (des délaissés) construit, en 1522, par les conseils et avec les secours effectifs de Gaétan lui-même. C'était là que le brave Miani, le soldat pénitent, expiait les fautes de sa jeunesse, en se vouant au soin ou plutôt au culte des pauvres et des orphelins. C'était dans le même asile que les premiers compagnons d'Ignace de Loyola, autre soldat pénitent, venaient faire l'apprentissage des vertus héroïques qui devaient avoir le monde entier pour théâtre; et quand, après le sac de Rome, en 1527, Jean-Pierre Caraffa, le premier supérieur des Théatins, le chef d'une vraie *ligue du bien public*, vint chercher un refuge à Venise, une attraction réciproque avait déterminé d'avance la liaison intime qui devait s'établir entre lui et ces guerriers d'élite de la milice spirituelle qu'il venait renforcer. On comprend dès lors l'espèce de consécration que Palma voulut donner à son pinceau par cette pieuse offrande d'autant plus méritoire, qu'il ne trouva pas un seul imitateur parmi les autres peintres vénitiens, ce qui tenait sans doute à l'influence exercée sur

1. Cicogna (*Iscrizioni veneziana*) donne cette simple indication : *Due Madonna con varj santi*. Je suis tenté de croire qu'un de ces précieux tableaux se trouve au Musée du Louvre.

eux par l'Arétin, l'ennemi acharné de Caraffa et de tous ceux qu'il appelait ses complices. Or, ces complices n'étaient pas seulement les saints que nous avons nommés; il y en avait d'autres qui servaient, comme simples soldats, sous la même bannière, et dont le dévouement était d'autant plus héroïque qu'étant presque tous issus de familles patriciennes, ils sacrifiaient toute perspective de gloire que leur offrait le service de la patrie, sur terre ou sur mer. Les visites de Palma dans ce champ clos de la plus sainte des émulations, durent laisser, dans son âme, des impressions bien profondes; car elles lui suggérèrent, à l'approche de sa dernière heure, quand il était encore *sain d'esprit quoique très-malade de corps*, une disposition testamentaire en vertu de laquelle il léguait à cet établissement une dernière aumône, comme rétribution anticipée des prières qu'il réclamait pour son âme.

Ceci se passait en 1528, quand le siége patriarcal de Venise était occupé par un membre de la famille Quirini, lequel venait de prendre sous son patronage spécial l'asile où il trouvait ses plus fervents auxiliaires. Nulle famille patricienne n'était alors aussi riche que la sienne en vertus ascétiques. On avait vu Jean-Baptiste Quirini refuser le manteau ducal, pour revêtir le costume du cloître, et Vincent Quirini ensevelir dans le désert des Camaldules les qualités héroïques qui firent de lui l'ami de cœur de Savorgnan. On comprend qu'une pareille famille devait exercer le patronage de l'art

dans le même esprit que le patronage de la charité, et qu'elle ne pouvait être indifférente ni au choix des sujets ni à celui des artistes. Voilà pourquoi elle donnait la préférence à Palma sur tous les autres, préférence mise hors de doute par la quantité de tableaux que lui demandait François Quirini et qui occupaient encore sa main défaillante, avant qu'elle fût entièrement glacée par la mort. Parmi ces tableaux, deux seulement étaient entièrement terminés, celui d'un pauvre enfant, venu sans doute de l'hospice des orphelins, et celui de Quirini lui-même; mais il ne put avoir qu'à l'état d'ébauche la Madone qui lui était destinée et qui devait avoir saint François dans son cortége, comme patron du donataire.

A ce nom vénéré de Quirini il faut joindre celui de Trévisan qui rappelle le même genre de souvenirs. C'était le chef de cette famille qui recueillait les premiers disciples d'Ignace de Loyola dans son magnifique palais bâti derrière celui des doges, et qui encourageait, avec ardeur et intelligence, les œuvres qui avaient pour but une régénération quelconque, mais surtout celle des âmes. Or, nous trouvons parmi ceux qui appréciaient les produits du pinceau de Palma, les noms de Pierre et Ange Trévisan dont il avait peint les portraits, d'abord séparément, puis réunis dans un grand tableau d'autel destiné à une église désignée vaguement sous le nom de *Sainte-Marie*.

Nous avons parlé du problème que Bellini avait

posé à son école, en traçant l'imposante image du Christ donnant sa bénédiction. La plupart de ses disciples ou imitateurs avaient successivement donné leur solution, et Palma était sur le point d'achever la sienne, quand il fut arrêté par la mort. Il venait en outre d'ébaucher deux autres têtes de christ, sans compter celle qui figurait dans un grand tableau de *la Femme adultère*, espèce de tribut traditionnel auquel nul peintre vénitien du seizième siècle ne semble avoir eu la pensée de se soustraire[1].

Quel contraste entre l'histoire de Palma si pure de toute mauvaise influence, et l'histoire de Titien qui se complut dans le commerce intime de l'homme le plus corrompu de son temps. Il n'en est pas moins vrai que nul artiste, ni dans son siècle, ni dans aucun autre, n'eut une carrière si longue, ni si constamment favorisée par les circonstances. A notre point de vue, nous pouvons trouver que ces faveurs furent quelquefois chèrement achetées; mais, au point de vue de ses contemporains et même à celui des générations qui suivirent, tous ses succès, quelle qu'en fût l'occasion, depuis son adolescence jusqu'à sa vieillesse, furent marqués par une progres-

1. Le testament de Palma et l'inventaire des tableaux trouvés chez lui après sa mort, ont été publiés par M. Nicolo Barozzi, dans la *Raccolta Veneta* de mars 1866. C'est un recueil de documents précieux, qui jette un nouveau jour sur l'histoire de l'école vénitienne, et qui, à ce titre, ne peut manquer d'obtenir un grand succès.

sion toujours ascendante, non-seulement dans ses moyens d'exécution, mais aussi dans ses inspirations. Or, il est évident que sous ce dernier rapport, il ne fut pas longtemps fidèle aux leçons de son maître Bellini, et cette infidélité, qui fut suivie de plusieurs autres, nous impose l'obligation de décomposer les rayons dont on a formé son auréole.

Pendant la première période de sa carrière, période qui s'étend jusqu'au delà de sa quarantième année, l'art chrétien n'a presque rien à désavouer parmi les produits de son pinceau, ce qui ne prouve nullement que son génie ait été assez puissant pour s'élever à la hauteur des sujets mystiques ou ascétiques qu'il avait à traiter. La région de l'idéal lui resta toujours inaccessible, même au sortir de l'école si pure de Bellini, et le type des madones qu'il peignit, dans sa jeunesse, soit pour des églises, soit pour des oratoires, est presque toujours insignifiant ou même vulgaire. Ici c'était la faculté créatrice qui était en défaut, et par conséquent le mal était sans remède, du moins sans remède radical. Mais l'artiste trouva moyen, quand il avait déjà près de trente ans, de faire un second apprentissage sur les fresques de Giorgione, jadis son condisciple à l'école de Bellini, maintenant son collaborateur pour la décoration extérieure du *Fondaco dei Tedeschi*. Ce fut pour Titien une sorte de révélation qui donna une impulsion subite à son talent, jusque-là incomplétement developpé. Il eut la conscience de ses progrès comme

coloriste et comme compositeur, et la verve de son pinceau ne démentit pas la verve de son imagination.

D'autres progrès avaient précédé ceux-là dans deux branches de son art auxquelles Giorgione avait donné une importance toute poétique, le paysage et le portrait. Comme paysagiste, Titien fut véritablement poëte, et même il le fut quelquefois trop dans des compositions sérieuses où nulle distraction n'est légitime, quand elle doit nuire au sujet principal. Mais, comme peintre de portraits, il fut presque toujours prosateur, c'est-à-dire historien à la fois élégant et saisissant, doué d'une perspicacité ou plutôt d'une intuition merveilleuse. Dès l'âge de vingt ans, il obtint un succès décisif en ce genre, succès qui lui valut le patronage de la famille Barbarigo, dont la puissante intervention lui fit donner la préférence sur ses compétiteurs pour la décoration du *Fondaco dei Tedeschi*. Bien que Giorgione fût son concurrent, ce fut à lui que la voix publique sembla décerner la palme, et la fortune n'eut plus pour lui que des sourires, surtout après que la mort de Giorgione, en 1511, eut laissé dans l'école vénitienne un vide qu'on le croyait seul capable de remplir. Bellini était presque nonagénaire, et la réputation de Pordenone n'avait pas encore franchi les limites de sa province natale.

Quoi qu'il en soit, la vogue de Titien fut tellement rapide qu'il pouvait à peine suffire à la multiplicité des travaux qui lui étaient demandés. En peignant des tableaux d'autel, il était encore assez conscien-

cieux pour se préoccuper de la pieuse destination de son œuvre, et il avait parfaitement répondu au sentiment public quand, en 1507, c'est-à-dire au plus fort de la guerre contre l'empereur Maximilien, il avait exécuté la peinture votive qu'on voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Martial et qui représente le jeune Tobie conduit par l'ange, comme emblème de l'assistance surnaturelle dont la République avait alors besoin.

Une inspiration du même genre lui fit exécuter, l'année suivante, les grands dessins qui furent gravés sur bois et qui sont connus, dans l'histoire de l'art, sous le nom de *Triomphe de la foi*. Il y avait de la hardiesse à tenter une composition qui avait l'air de faire concurrence à celle de Mantegna; mais Titien sut introduire dans la sienne tant de vie et tant de grandeur, il y fit briller son génie sous des aspects si divers, qu'on tira de cette tentative heureuse les meilleurs augures pour l'avenir. En même temps qu'il terminait les fresques, aujourd'hui détruites, du *Fondaco dei Tedeschi*, il mettait la dernière main à un tableau de *la Fuite en Égypte*, dans lequel le sujet principal disparaissait, pour ainsi dire, au milieu des détails les plus pittoresques de la nature végétale et de la nature animale. Son ambition suprême était de disputer la prééminence à Giorgione dans cette branche de l'art, comme dans les deux autres. Mais, pour que cette ambition fût satisfaite, il fallait que la mort vînt le délivrer, comme elle le fit en effet, de ce formidable rival.

Cette délivrance eut pour résultat immédiat de lui faire donner la préférence pour la plupart des ouvrages de quelque importance. A Vicence, on lui faisait peindre, dans la salle des audiences, *le Jugement de Salomon*, dont il ne reste plus de vestige. Les trois fresques qu'il peignit, à Padoue, pour la confrérie de Saint-Antoine, ont été assez respectées par le temps, pour qu'on puisse se faire une idée de la valeur de Titien, comme peintre légendaire. Sous le rapport de la composition, il est assurément bien inférieur aux artistes florentins; mais il sait tirer un parti si merveilleux des détails accessoires, ses costumes sont si pittoresques, si harmonieusement combinés avec ses fonds de paysage, son coloris a tant de vigueur et de charme, surtout dans les diverses nuances de la carnation, qu'il en résulte une sorte de fascination dont il est impossible de se défendre; mais cette impression n'a rien de commun avec le sentiment de pieuse admiration qu'on voulait réveiller dans le spectateur, en le faisant, pour ainsi dire, assister à des miracles qui ne lui étaient connus que par la légende.

Grâce au persévérant patronage de Barbarigo, Titien vit enfin luire le grand jour où son pinceau allait recevoir une sorte de consécration publique, en complétant, dans le palais ducal, une grande composition historique que la mort prématurée de Giorgione ne lui avait pas laissé le temps d'achever. Il s'agissait de la légende accréditée par le sentiment national, et d'après laquelle l'empereur Frédéric Ier

aurait baisé le pied d'Alexandre III, dans la basilique de Saint-Marc. La destruction de cet ouvrage important, par l'incendie de 1576, ne nous permet ni d'apprécier son œuvre en elle-même, ni de la comparer avec celles de ses devanciers. Nous savons seulement qu'il s'était autorisé de leur exemple pour introduire dans la sienne les portraits des plus célèbres personnages de son temps, et que, parmi ces portraits, figuraient ceux de l'Alviane et de Gonzalve de Cordoue! C'est là surtout ce qui rend cette perte à jamais déplorable.

On peut la réparer imparfaitement, en suivant les progrès de l'artiste dans les divers tableaux, religieux et autres, qu'il exécutait, vers la même époque, en se ressentant toujours, plus ou moins, de la double influence de son maître et de son rival. Cette influence est manifeste dans le tableau d'autel qui est maintenant dans la sacristie de l'église de *la Salute*, et qui est signalé par Zanetti comme le chef-d'œuvre de Titien pour le fini de l'exécution, ce qui prouve l'importance que ce dernier attachait alors au sentiment populaire; car il s'agissait d'exciter ou de satisfaire la ferveur de ceux qui, pendant la peste de 1511, demandaient à la Vierge, à saint Sébastien et à saint Roch, de les protéger contre ce fléau. En même temps on lui faisait peindre une seconde fois, et dans le même but que la première, le jeune Tobie placé sous la sauvegarde de l'ange Raphaël.

Cette sympathie entre le peuple et l'artiste fut à son comble, quand ce dernier exposa, dans l'église

de Saint-Roch où on la voit encore, cette image saisissante du Christ portant sa croix et ayant autour du cou une corde tirée par un Juif à face ignoble. D'un côté, le contraste était fait pour remuer les imaginations et attendrir les âmes, de l'autre, l'exécution ressemblait tellement à celle de Giorgione, que plusieurs voulurent y voir le produit de son vigoureux pinceau. Mais l'inspiration venait, directement ou indirectement, du vieux Bellini qui vivait encore, et c'est à cette provenance, bien plus qu'au mérite technique, qu'il faut attribuer cette énorme quantité d'offrandes qui duraient encore du temps de Vasari, et dont l'évaluation, telle qu'il la donne, a quelque chose de fabuleux [1].

La veine était heureuse et Titien semblait prendre plaisir à l'exploiter. Il allait même jusqu'à s'exposer au reproche d'imitateur servile, en s'inspirant du plus bel ouvrage de Cima da Conegliano, pour composer son grand tableau de *la Présentation de la Vierge*, tableau regardé justement comme un de ses plus précieux chefs-d'œuvre, et qu'on admire aujourd'hui dans la Pinacothèque de Venise. Enfin, après avoir exécuté plusieurs ouvrages de moindres dimensions, entre autres le portrait de Pietro Bembo qui devint aussi son patron, après avoir refusé les offres magnifiques de Léon X qui voulait, à tout prix, l'attirer à Rome, il atteignit en 1516, date de la mort

1. *La qual figura ha avuto di limosine più scudi che non hanno in tutte la loro vita guadagnato Giorgione e Tiziano.*

de son maître, ce que j'ose appeler son point culminant, d'abord parce que ce fut alors qu'il exécuta ses trois chefs-d'œuvre, *l'Assomption de la Vierge, le Christ à la monnaie* et les compositions mythologiques de Ferrare, ensuite parce que cette même année fut celle où il fut investi du bénéfice de la *Sanseria* sur l'entrepôt des Allemands, c'est-à-dire qu'il fut reconnu, au même titre que Bellini, pour le premier peintre de la République.

Le tableau de *l'Assomption* était une révolution dans l'école vénitienne ou du moins un grand développement du germe qu'y avait déjà déposé Giorgione. Le naturalisme y déployait tant de splendeurs, que sa victoire sur l'idéalisme était désormais assurée. On eût dit que les frères Mineurs en avaient le pressentiment; car il fallut vaincre leur répugnance instinctive à placer cette étrange apparition sur le maître-autel de leur église. Outre que la Vierge n'offrait rien de divin dans son type, outre que sa taille était trop courte et ses draperies trop lourdes, l'artiste, habitué jusque là à fondre ses couleurs l'une dans l'autre, avait employé des touches qui étaient calculées pour être vues à distance. Au reste, cette objection et toutes les autres s'évanouirent bientôt devant l'enthousiasme général, et les plus récalcitrants se laissèrent éblouir, sans scrupule, par cette grandeur d'ordonnance et par cette magique combinaison de couleurs qu'on venait de déployer sous leurs yeux.

Le Christ à la monnaie était encore une inspiration

de Bellini, une solution plus avancée du grand problème qu'il avait posé à son école et qui avait déjà tenté plusieurs de ses disciples. Cette image imposante n'était point destinée à orner une église ou un oratoire, mais à remplir un panneau d'armoire dans le cabinet du duc Alphonse de Ferrare, pour qui la plus sublime peinture était un objet moins intéressant qu'une nouvelle pièce d'artillerie. Néanmoins il faut lui savoir gré, à lui et à ses héritiers, de nous avoir conservé ce trésor intact; car, à défaut de cette dynastie profane, il a trouvé, de siècle en siècle, des appréciateurs dans toutes les nations, et il réveillera toujours le même sentiment d'admiration dans ceux qui auront le bonheur de le contempler.

Les admirateurs n'ont pas manqué non plus aux compositions mythologiques que Titien exécuta pour le même prince et dans lesquelles il montra, outre le charme incomparable du coloris, une pureté de style et une sobriété de verve d'autant plus méritoires, que ces deux qualités semblaient incompatibles et avec le goût du patron et avec la nature même du sujet. Ce sujet était toujours *les Bacchanales* que Bellini, presque nonagénaire, n'avait pas pu ou n'avait pas voulu terminer. Non-seulement Titien acheva le tableau commencé, mais il en ajouta trois autres dont le dernier, représentant *le Triomphe de l'Amour*, faisait pâmer d'admiration, non-seulement les contemporains, mais les plus grands peintres du siècle suivant, comme Rubens, Dominiquin et Poussin lui-même qui allaient y chercher des inspirations et des

modèles. Et cependant *le Triomphe de Bacchus*, à cause de la richesse du paysage dans lequel il est encadré, a quelque chose de plus séduisant encore, je dirais presque de plus enivrant. C'était le début de l'artiste dans cette carrière attrayante et périlleuse, et nous verrons bientôt ce que devint cette branche exotique de l'art entre ses mains.

La période la plus intéressante et la plus glorieuse de sa carrière correspond aux quatorze années qui suivirent son retour de Ferrare, et durant lesquelles son génie ferme et fécond ne subit aucune déviation qui pût faire présager une décadence. Non-seulement il ne rompit pas avec les traditions de la grande école dont il s'honorait d'être le continuateur, mais il empruntait à ses devanciers, particulièrement à Giorgione, des motifs et des combinaisons qu'il modifiait à sa manière, et le mystérieux tableau qu'on est convenu d'appeler *l'Amour sacré et l'Amour profane*, et qui se trouve au palais Borghèse, n'est autre chose qu'un emprunt ou plutôt une réminiscence de ce genre. Il en est de même des *Trois âges de la vie* et de plusieurs autres compositions énigmatiques auxquelles on oublie de demander leur signification à cause du charme indicible que le pinceau de l'artiste a su répandre sur les moindres détails.

En traitant les sujets mythologiques, il conserva longtemps cette candeur de style dont il avait fait preuve dans ses tableaux de Ferrare et qui se retrouve encore dans *la Vénus à la coquille* de la galerie Bridge-Water. Il y a même une sorte d'innocence

relative dans la manière dont il peignit, un peu plus tard, d'après un marbre antique, *l'Enlèvement de Ganymède*, qu'on lui représentait d'ailleurs comme un pittoresque emblème de l'ascension de l'âme vers le ciel. Il aurait pu faire beaucoup d'autres emprunts à des débris de sculpture grecque dont il y avait des collections à Trévise, à Padoue et à Venise même; mais ses instincts de coloriste lui rendaient cette assimilation difficile, et son impuissance radicale à s'élever à la notion de l'idéal, de quelque nature qu'il fût, était un obstacle plus insurmontable encore.

Heureusement pour lui, il y avait, en deçà de cette sphère, un domaine où son génie naturaliste pouvait se déployer d'autant plus librement que tout concourait à favoriser son essor. La République dont il était le peintre officiel, les ordres religieux et les familles patriciennes dont il était le favori, se disputaient, pour ainsi dire, son pinceau. Mais son travail était si rapide qu'il pouvait suffire à tout; et quiconque en aura étudié les produits, disséminés entre les différentes villes d'Italie et dans toute l'Europe, ne sera pas tenté de le trouver superficiel, pourvu qu'on ne fasse pas entrer dans cette appréciation, des œuvres qui n'appartiennent pas à la période dont nous parlons.

Les trois portraits exécutés par lui à Ferrare avaient fait encore plus de bruit à Venise que son *Christ à la monnaie*. Ces portraits étaient ceux du duc et de la duchesse, et celui de l'Arioste qui devint son ami et le fit jouir des prémices de son poëme de *Roland furieux*.

Dès lors cette branche de l'art, plus importante dans l'école vénitienne que dans aucune autre, tint une place de plus en plus considérable dans l'histoire de Titien. Désormais ce fut lui qui eut le privilége de peindre le portrait de chaque nouveau doge à son avénement, et de le peindre humblement agenouillé soit devant le saint dont il portait le nom, soit devant la commune patronne de la République. Il commença cette série qu'il devait poursuivre jusqu'à sa mort, par un des caractères les plus héroïques de cette grande époque, par ce Léonard Lorédan qui traversa si majestueusement la crise à laquelle donna lieu la fameuse ligue de Cambrai. Titien fut-il à la hauteur de sa tâche et comprit-il le bonheur d'avoir à peindre un tel homme, dans une telle attitude et immédiatement après une telle épreuve? car les poitrines étaient encore haletantes des efforts qu'on venait de faire pour sauver la patrie.

Hélas! le fatal incendie de 1576 a dévoré ce portrait ainsi que ceux de ses deux successeurs Antoine Grimani et André Gritti dont la trempe n'était pas moins héroïque que la sienne. Mais cette destruction n'était rien en comparaison de celle d'une grande peinture historique, également tracée par Titien dans le palais ducal, et qui aurait suffi pour rallumer sa verve, si elle avait été éteinte ou refroidie. Il s'agissait de représenter la sanglante rencontre des impériaux et des Vénitiens auprès de Cadore, rencontre d'autant plus mémorable pour lui, que son propre frère figurait comme volontaire parmi les

combattants. C'était le coup d'essai de l'artiste comme peintre de batailles, et la critique avait l'œil fixé sur lui. En forçant un peu la comparaison, on pourrait dire qu'il rappelait Polygnote peignant, dans le Pœcile, la récente victoire de Marathon, et donnant au héros de cette journée une place digne de ses services. Ici le héros libérateur était l'Alviane, qu'on voyait sur le premier plan, la main appuyée sur son bâton de commandement et planant, de son regard d'aigle, sur cette mêlée confuse. Quant à Titien, il lui manquait quelque chose pour être Polygnote[1].

Son succès n'en fut pas moins décisif et lui valut, quelques années après, un autre triomphe du même genre, quand le plus dévoué de ses patrons, André Gritti, fut élu doge en 1523. Il s'agissait encore d'un fait d'armes contemporain, de la bataille d'Agnadel que les Vénitiens avaient perdue, mais après laquelle, à l'exemple des romains après Cannes, on avait remercié le général vaincu de n'avoir pas désespéré de la République; et ce général était encore l'Alviane, toujours le favori du peuple, bien qu'il ne fût pas celui de la fortune. Sans entrer dans aucun détail sur la manière dont l'artiste avait surmonté les difficultés de son sujet, Vasari nous dit que cette peinture, prise entièrement sur la nature vivante (*tolta tutta dal vivo*), était regardée comme la meil-

1. Heureusement cette composition de Titien nous a été conservée dans une esquisse coloriée qui se trouve à Florence, dans la galerie des Uffizj.

leure et la plus belle entre toutes celles qui ornaient la salle du grand conseil et représentait *une mêlée furieuse de soldats combattant sous une pluie terrible*. Ce qui prouve que l'artiste avait visé aux curieux effets de lumière et avait introduit dans sa composition un très-grand nombre de portraits contemporains qui ont eu le même sort que les autres.

Le Christ à Emmaüs, autre ornement du palais ducal, fut peint vers la même époque pour un gentilhomme de la famille Contarini, lequel, ne se croyant pas digne de posséder un pareil trésor, voulut en faire don à la République. Si l'on en juge par l'exemplaire de la galerie du Louvre, si inférieur, à tous égards, au tableau de Bellini dans l'église de San Salvatore, cet enthousiasme de propriétaire devait tenir, non pas à la traduction, plus ou moins heureuse, d'un épisode évangélique, mais au rôle que jouaient, dans cette composition peu mystique, les personnages accessoires, tous copiés d'après nature.

Dans ses ouvrages de la salle du grand conseil, Titien s'était efforcé de prouver à ses détracteurs qu'il savait faire autre chose que des portraits. La figure colossale de saint Christophe, qui fut comme le couronnement des travaux exécutés par lui pour la décoration intérieure du palais, avait pour but de réfuter une autre accusation à laquelle il n'était pas moins sensible. Il voulait montrer qu'il ne tenait qu'à lui d'agrandir sa manière et de s'approprier les progrès que les autres écoles, stimulées par Mi-

chel-Ange, avaient faits dans cette direction. Malheureusement il ne fut que trop encouragé à se lancer dans cette voie qui n'était pas la sienne, et nous verrons cette déviation s'aggraver de plus en plus par son propre aveuglement et par celui de ses admirateurs. C'est ce qui rend doublement précieux tout ce qui appartient à la première période de sa carrière.

A défaut des grandes peintures du palais ducal, dont il ne reste que des descriptions incomplètes, nous avons les tableaux d'église et surtout les tableaux de dévotion domestique pour lesquels le goût des familles patriciennes était devenu une sorte de passion héréditaire alimentée par l'émulation et le luxe autant que par la piété. Quelle que fût la part respective de chacun de ces trois mobiles, il est certain qu'ils ont enfanté des merveilles pour lesquelles nous devons admiration à l'artiste et reconnaissance à ses patrons, qui surent préférer ce luxe intelligent aux puérilités dispendieuses dont se parent à l'envi les aristocraties modernes.

Le plus beau monument de ce genre, non-seulement à Venise, mais dans tout le reste de l'Italie, est sans contredit la grande peinture commémorative exécutée par Titien, en 1519, pour l'autel de la famile Pesaro, dans l'église des frères Mineurs. C'était l'évêque Jacopo Pesaro, dont le siége épiscopal était situé dans l'île de Chypre, qui voulait, sous cette forme solennelle, donner une leçon à ses neveux, agenouillés, avec son frère et lui, devant la

Vierge et devant saint Pierre qui remplace ici saint Marc, parce que les exploits maritimes dont il s'agissait de consacrer ici le souvenir avaient été faits au profit de la sainte Église encore plus qu'au profit de la République. Les plus récents de ces exploits étaient ceux de l'évêque lui-même, en sa double qualité de légat apostolique et de général de la flotte contre les infidèles, et c'est pour cela que l'artiste a placé près de lui un prisonnier turc amené par saint Georges qui déploie au-dessus de la tête du belliqueux prélat une grande bannière surmontée d'une branche de laurier. Tous les types donnent l'idée d'une race énergique, les profils sont fortement accentués, les attitudes sont à la fois humbles et fermes et l'ensemble de la composition offre un caractère triomphal qui ne peut être bien senti que par ceux qui ont lu, dans les chroniques contemporaines, le récit des victoires navales remportées par les deux frères sur les flottes du sultan Bajazet, pendant la courte guerre qui marqua le commencement du seizième siècle. On peut dire que jamais le nom et le génie d'un peintre ne furent associés à tant de gloire. Tous les artistes qui avaient contribué à la décoration de cette église étaient pour le moment éclipsés par Titien. Son tableau de *l'Assomption*, placé depuis peu sur le maître-autel, y brillait dans toute sa gloire et toute sa fraîcheur. On hésitait peut-être entre ces deux chefs-d'œuvre; mais, pour les mieux contempler, on n'hésitait pas à oublier les autres monuments rangés le long des deux nefs

latérales, excepté cependant le monument récent de l'amiral Benedetto Pesaro dont on ne séparait pas le souvenir de celui de son frère.

Il n'est pas étonnant qu'après un pareil succès, les mêmes frères Mineurs n'aient pas voulu confier à un autre qu'à Titien l'exécution du tableau dont ils voulaient orner la petite église de Saint-Nicolas, laquelle était une sorte de dépendance de leur couvent. Cette nouvelle tâche lui venait à propos pour réfuter de nouvelles critiques dont il avait été l'objet. Ses envieux reconnaissaient enfin qu'il n'avait point de rival dans la représentation de la vie; mais ils soutenaient que le domaine de l'idéal lui restait toujours inaccessible; et il faut avouer que le type de la Vierge, dans la chapelle Pesaro, ne répondait pas à la perfection des autres parties, et que l'harmonie de l'ensemble pouvait en paraître troublée.

La réfutation de l'artiste ne fut pas heureuse, quoi qu'en aient pu dire ses admirateurs, parmi lesquels il faut nommer le pape Clément XIV, qui voulut enrichir de ce prétendu chef-d'œuvre la galerie pontificale. Toutes les parties qui relevaient de la puissance du pinceau y sont merveilleusement rendues. Cette muraille en ruines, qui se détache sur le fond, est d'un grand effet pittoresque, et les membres nus de saint Sébastien percé de flèches semblent tellement moulés sur nature, que Pordenone lui-même, malgré sa rivalité souvent acerbe, quoique toujours loyale, ne pouvait s'empêcher de s'écrier :

« Ceci n'est pas de la peinture, c'est de la chair[1]. » Mais le type de la Vierge n'est pas plus satisfaisant dans ce tableau-ci que dans l'autre, et quant au mérite de s'être inspiré de la tête du Laocoon pour peindre celle de saint Nicolas qui est le principal personnage du groupe, non-seulement il est contestable, mais il repose sur la fausse notion d'une assimilation possible entre des éléments radicalement incompatibles.

Quoi qu'il en soit de cette incompatibilité, Titien venait de faire un pas de plus dans la voie qui devait aboutir à sa décadence ; et la critique devenait chaque jour plus impuissante contre cet entraînement auquel les ordres religieux les plus orthodoxes en matière de goût ne songeaient même plus à résister. Les Franciscains, en qui le tableau de *l'Assomption* avait excité quelques scrupules, venaient de s'avouer vaincus. Les Dominicains ne tardèrent pas à trouver l'occasion de faire le même aveu, quand, après un concours auquel prirent part, selon Ridolfi, Palma Vecchio et Pordenone, ils eurent donné la préférence à Titien pour substituer une peinture plus moderne à celle dont Jacobello del Fiore avait orné, dans le siècle précédent, la chapelle de Saint-Pierre martyr.

Le cri d'admiration par lequel Venise accueillit l'un des plus fameux tableaux du monde, a été si docilement répété, de siècle en siècle, par les géné-

1. Voir Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*.

rations suivantes, que tous ces échos successifs ont eu pour effet de lui garantir une sorte d'inviolabilité conventionnelle contre laquelle les plus hardis ont timidement protesté. La protestation était presque impossible en présence de l'œuvre même, à la fois saisissante, imposante, éblouissante; saisissante par son côté dramatique, imposante par son côté religieux, éblouissante par son côté pittoresque. De plus, la critique était tenue en respect par l'autorité de Vasari qui, après avoir visité le chef-d'œuvre sur les lieux, avait épuisé tous les superlatifs pour faire partager son enthousiasme à ses lecteurs[1]. Enfin l'on était réduit au silence par la compétence des juges les plus initiés aux secrets techniques de l'art, et qui s'extasiaient justement, mais trop exclusivement peut-être, devant le genre de beautés qui répondaient le mieux à leur point de vue favori, comme les grands effets de lumière, les contrastes habilement ménagés, la sauvage beauté du paysage, l'ampleur des formes et l'énergie du dessin dans chacun des trois personnages, et surtout l'incomparable supériorité de la touche.

Mais il y avait un autre point de vue dont on ne pensait même pas à tenir compte, c'était celui de la destination. Le premier objet qui frappe ici les regards, c'est un homme saisi d'épouvante que ses

1. La quale opera è la più compiuta, la più celebrata, e la maggiore è meglio intesa e condotta che altra, la quale in tutta la sua vita Tiziano abbia fatto ancor mai. Vasari. vol. XIII, p. 28.

muscles herculéens et le désordre de ses vêtements permettent de prendre pour tout ce qu'on voudra, excepté pour un sectateur de la pénitence. Après lui, c'est l'assassin qui est le plus en évidence, et il faut chercher la victime pour la trouver, gisant au pied d'un arbre et tendant la main vers deux petits anges qui lui apportent la palme du martyre et qui passaient pour avoir été copiés sur des bas-reliefs antiques où Phidias avait sculpté deux amours portant le sceptre de Jupiter et l'épée de Mars. Les métamorphoses étaient regardées comme des conquêtes plus que légitimes, et ceux-là même qui étaient préposés à la garde du temple, le laissaient envahir par les divinités étrangères.

Cet envahissement était, ainsi que les autres innovations, beaucoup moins encouragé, dans les États de terre ferme, et l'on ne peut voir, sans étonnement, la différence qui existe entre les tableaux que Titien peignait pour les beaux-esprits de la capitale et ceux qu'il peignait pour les églises de Vérone et de Brescia, pendant les rares loisirs que lui laissaient ses impérieux clients. Son *Assomption de la Vierge*, dans le dôme de Vérone, est assurément bien inférieure, pour la science et les grands effets, au chef-d'œuvre dont nous avons parlé; mais, outre que l'exécution en est très-soignée, il y a, dans l'ensemble de la composition, quelque chose de plus calme et de plus pénétrant, et l'expression douloureuse sur le visage des apôtres, auprès du tombeau vide, est bien plus fortement marquée. Quant au tableau de *la Résurrec-*

tion, qu'on voit encore dans l'église de Saint-Nazaire, à Brescia, il diffère tellement de ceux de Venise, tant sous le rapport du style que sous celui de l'ordonnance, qu'on serait tenté d'y voir une inspiration posthume de Bellini.

Mais c'était surtout dans les tableaux destinés à stimuler la piété des familles ou à y perpétuer de précieux souvenirs, que Titien trouvait un préservatif contre ses propres succès et contre les tendances qui envahissaient chaque jour davantage l'école vénitienne. Heureusement pour lui, heureusement aussi pour ses admirateurs, la République comptait un bon nombre de races patriciennes qui éprouvaient ce noble besoin et dont les vertus ou les gloires héréditaires pouvaient fournir à l'artiste un supplément désirable d'inspirations. S'il lui arrivait parfois d'être appelé pour satisfaire une simple fantaisie, il remplissait sa tâche avec tant d'amour, son imagination, ravivée périodiquement par la vue de ses montagnes natales, lui suggérait des détails si poétiques et si pittoresques, qu'il en résultait des chefs-d'œuvre d'un autre genre, source de jouissances innocentes qui étaient à la portée de tous les âges.

Malheureusement ces tableaux de dévotion ou de récréation domestique sont précisément ceux qui ont été le moins reproduits par la gravure et le plus dispersés, soit par les tempêtes politiques, soit par l'imbécillité ou la vénalité de leurs possesseurs. Pour les retrouver aujourd'hui, il faudrait, pour ainsi dire, faire le tour de l'Europe entière et frapper aux portes

de toutes les collections publiques et privées entre lesquelles ils sont répartis.

Pour commencer par celle du Louvre, nous pouvons y signaler plusieurs ouvrages qui représentent, suivant une échelle ascendante, presque toutes les variétés de cet ordre de compositions. Le tableau de *la Vierge au lapin*, avec les riches couleurs de son ravissant paysage et les distractions pastorales auxquelles se livrent les personnages, sans excepter saint Joseph lui-même, est évidemment une allusion pieuse et enjouée à une fête de famille dont l'héroïne est cette gracieuse jeune fille déguisée sous le nom de sainte Catherine, sa patronne. Un autre tableau, beaucoup moins radieux, exécuté dans une intention analogue, représente sainte Agnès (qui est encore un portrait) posant sa main sur la tête d'un agneau que conduit le petit saint Jean qui n'est pas là seulement à titre de remplissage. Plus loin on trouve une œuvre d'un tout autre style et d'un tout autre effet, dans laquelle l'artiste, tout en payant son tribut au naturalisme de son école, a montré une grandeur de conception qui touche de bien près à l'idéalisme. Il s'agissait de caractériser trois personnages également héroïques, chacun à sa manière, saint Ambroise, comme Père de l'Église, saint Étienne comme martyr, saint Georges comme modèle et patron des guerriers. Le sujet est tel que l'aurait pu choisir Giorgione, et l'exécution même ressemble tellement à la sienne, qu'au premier coup d'œil, on est déroulé par cette ressemblance ; et même, quand on a constaté minu-

tieusement les coups de pinceau de Titien, on hésite à lui attribuer cette belle figure de saint Étienne dont l'élan et le regard inspiré semblent être au-dessus de la compréhension d'un peintre naturaliste[1].

La Mise au tombeau qui figure, à meilleur titre encore, parmi les plus précieux trésors de la galerie du Louvre, pourrait passer, à bon droit, pour un des plus parfaits chefs-d'œuvre du maître, si, en peignant la tête du Christ, il avait pu retrouver les inspirations qui l'avaient si bien servi à Ferrare. Mais cette vision s'était évanouie sans retour, et, par un contraste dont il est difficile de rendre compte, il y substituait des types qui n'offraient ni pureté dans les lignes, ni noblesse dans les traits, et il atténuait leur vulgarité par des combinaisons très-habiles d'ombre et de lumière. C'est ce qu'il a fait dans la composition vraiment pathétique dont il est ici question. Si on n'y trouve pas la richesse dramatique qui distingue celle de Raphaël, on y trouve une simplicité d'ordonnance, une grandeur de caractère, une profondeur de sentiment et surtout une perfection de coloris qui font presque oublier ce qu'il y a de défectueux dans la figure principale.

Un autre tableau de *la Mise au tombeau*, non moins remarquable que celui du Louvre sous le rapport du sentiment, se voit à la galerie du Belvédère, qui est une des plus richement pourvues de produc-

1. Ce tableau a été rudement maltraité par la retouche. La galerie du Belvédère en possède un autre exemplaire, mieux conservé.

tions de l'école vénitienne, particulièrement de celles qui appartiennent à la grande éclosion du seizième siècle. Les phases successives par lesquelles a passé le talent de Titien, y sont plus ou moins heureusement représentées, et celle qui nous occupe l'est plus heureusement que les deux autres, d'abord par ce tableau de *la Mise au tombeau*, ensuite par celui de *la Vierge avec les trois saints*, exactement semblable et peut-être antérieur à celui du Louvre, enfin par un chef-d'œuvre connu sous le nom de *la Vierge aux Cerises*, et qui est plus propre qu'aucun autre à donner une idée de l'essor qu'aurait pu prendre l'imagination de l'artiste, s'il avait été plus fidèle aux pures traditions de Bellini.

Ces traditions exerçaient certainement sur lui tout leur empire, quand il peignait le magnifique tableau qui fut transféré, il y a un siècle, du palais Grimani dei Servi dans la galerie de Dresde, et qui ressemble tellement à celui du Louvre, qu'il est impossible de n'y pas voir le produit d'inspirations identiques. La touche et le style sont les mêmes, ainsi que les airs de tête, qui sont pleins de noblesse ; rien n'est changé dans la position respective des trois saints ; mais, par respect pour des exigences de famille, on leur a substitué trois autres patrons, saint Jean, saint Jérôme et saint Paul, auxquels on a joint un admirable portrait de jeune femme vêtue de blanc, désignée sous le nom symbolique de Madeleine, comme par allusion à sa régénération par la pénitence.

Un autre ouvrage du même genre, mais très-infé-

rieur tant pour la conception que pour l'exécution, est celui qui est supposé représenter le duc Alphonse de Ferrare mettant son fils et son épouse Lucrèce Borgia sous la protection de l'enfant Jésus. Malgré l'autorité que donne à cette supposition la provenance du tableau, lequel faisait partie de la collection de Modène, on ne se prête qu'avec répugnance à ce mélange de noms sacrés et de noms profanes, dans une représentation ostensiblement pieuse, mais sans aucune portée sérieuse dans l'intention de celui qui ne faisait qu'ajouter ainsi un acte d'hypocrisie de plus à tous ceux qu'il avait déjà commis.

Parmi les nombreux portraits exécutés par Titien, dans la belle période de sa carrière, il en est plusieurs que l'art chrétien a le droit de revendiquer, à cause du rôle que les personnages dont je veux parler ont joué dans l'histoire de ce siècle si fécond en héros de tout genre. Entre ces personnages héroïques, il y en a deux très-inégalement célèbres, comme fondateurs d'ordres, savoir Ignace de Loyola et Jérôme Miani. Tous deux, guerriers intrépides, changèrent leur captivité en bénédiction et leur prison en cellule de méditation et de pénitence, et quand ils en sortirent, ce fut pour aller conquérir des âmes par des modes très-divers et dans des directions très-différentes. Pour bien saisir et bien rendre les caractères respectifs de ces deux humbles conquérants, il fallait des conditions spéciales qu'on est presque tenté de refuser à Titien, et qu'on lui refuserait sans hésitation, s'il avait entrepris cette tâche à

l'époque où les bonnes inspirations, de quelque part qu'elles lui vinssent, étaient interceptées ou faussées par l'Arétin. Quoi qu'il en soit, l'Angleterre croit posséder le portrait du grand saint, tel qu'il fut tracé par la main du grand artiste; et, pour ce qui est de celui de saint Jérôme Miani, qui aurait dû être comme une relique sacrée, non-seulement pour la congrégation des Frères Somasques, dont il fut le fondateur, mais pour la République elle-même, servie par son courage avant d'être sanctifiée par ses œuvres, c'est probablement un trésor enfoui dans quelque collection obscure, ou désigné sous un faux nom qui aura passé de bouche en bouche, laissant, dans l'histoire de l'art chrétien à Venise, une lacune très-difficile à remplir[1].

Plus Titien avançait dans cette brillante et féconde période de sa carrière, plus il était obligé de varier ses compositions, pour répondre à la variété des goûts; car, si le nombre de ses admirateurs augmentait tous les jours, le nombre des tableaux de dévotion proprement dite, qu'il avait à exécuter pour eux, n'augmentait pas dans la même proportion. Non-seulement la passion des sujets mythologiques devenait de plus en plus contagieuse, mais les sujets bibliques eux-mêmes étaient souvent traités, en vue de l'effet dramatique ou de l'effet pitto-

1. D'après un manuscrit cité par Cicogna (*Iscrizioni venetiane*) ce portrait se trouvait encore à Venise en 1760, chez un certain Marco Moretti, sur la paroisse de *S. Samuele*. Depuis lors on en a perdu la trace.

resque, et les saints ou les patriarches les plus populaires étaient ceux qui prêtaient le plus à l'ostentation des muscles bien nourris et des carnations bien nuancées. Voilà pourquoi Titien eut à reproduire si souvent sa figure classique de saint Sébastien. Pour ce genre de naturalisme, il n'avait pas de rival dans toute l'Italie. Il n'en avait pas non plus comme peintre de paysages, et ses pérégrinations périodiques dans les environs de sa ville natale, jointes à la ténacité de ses impressions d'enfance, l'avaient doué d'une richesse de combinaisons qui semblait inépuisable.

On ne saurait se faire une idée de la grâce et de la fécondité de son imagination, quand il l'appliquait à ce genre de créations, si l'on n'a pas vu avec quelle exubérance de poésie il les adaptait à des personnages ou à des scènes de l'ancien ou du nouveau Testament. Le déluge, le passage de la mer Rouge, les miracles opérés par Moïse dans le désert, la victoire de David sur Goliath, l'histoire de Susanne et celle de Joseph, étaient pour lui, non pas des thèmes sérieux dont il cherchât à pénétrer le sens historique, allégorique ou mystique, mais un simple prétexte pour déployer, souvent au rebours de la couleur locale, la richesse ou même la licence de son pinceau, comme on peut le voir dans la gravure de son déluge universel. Dans certains sujets empruntés au nouveau Testament ou à l'histoire des saints, les personnages mis en scène devenaient presque imperceptibles et l'artiste combinait ses plans de manière

que les montagnes et les vallées, les riches teintes du ciel et les eaux qui les réfléchissent, la création animale et la création végétale remplissent presque tout le champ de ses compositions. De là sa prédilection pour saint Jean-Baptiste, pourvu qu'il ne prêchât pas dans le désert et que le théâtre de sa prédication fût décoré par une belle lumière, par des accidents pittoresques, et par une végétation luxuriante. De là son culte pour saint François recevant les stigmates et pour saint Jérôme lisant ou priant auprès de sa caverne, et je serais presque tenté de mettre sur la même ligne et d'attribuer au même genre d'attrait son culte pour Diane chasseresse, celle de toutes les divinités mythologiques qui lui a fourni les meilleures inspirations, bien qu'il ne l'ait pas toujours respectueusement traitée.

On comprend qu'il ne peut plus être ici question de tableaux de dévotion, même quand les personnages mis en scène appartiennent à l'ancien ou au nouveau Testament ou au calendrier de l'Église. Ce sont tout simplement des tableaux de fantaisie ou de délectation esthétique, ce qui n'empêche pas qu'à un certain point de vue qui n'est pas celui de l'art chrétien, ils ne soient souvent des chefs-d'œuvre d'une beauté incomparable. C'est surtout en Angleterre qu'ils ont trouvé des appréciateurs. Autant les ouvrages vraiment religieux de Titien y sont rares, autant ceux de la catégorie dont nous venons de parler y sont fréquents, surtout si l'on ne se borne pas à passer en revue les collections de la capitale. On y

trouve de magnifiques paysages à l'huile et à la plume, plusieurs répétitions de la figure classique de saint Sébastien, des répétitions plus nombreuses encore, avec ou sans variantes, de *la Madeleine* peinte pour le duc de Mantoue, *le Christ et la Samaritaine*, conçu exactement dans le même esprit, une *Adoration des Bergers* qui, pour le style et les reflets dorés de la lumière, rappelle *la Vierge au lapin* de la galerie du Louvre, de ravissants paysages déployés soit autour de la caverne de saint Jérôme, soit autour de la croix de bois de saint Jean-Baptiste, soit autour de la montagne de saint François d'Assise, soit enfin autour de la sainte famille se réfugiant en Égypte; ou bien encore, dans un genre plus philosophique, *les Trois Ages de la vie humaine*, *la Tête de mort entre les deux amants*, et *la Vénus aux joyaux* avec cette inscription significative : *omnia vanitas*.

Mais tous ces produits, plus ou moins merveilleux du pinceau de Titien, sont effacés par trois chefs-d'œuvre qui donnent à leurs acquéreurs le droit d'être fiers de leur bonne fortune ou de leur bon goût. L'un est cette Madeleine, si souvent reproduite par son auteur, à qui on n'ose reprocher que tacitement de l'avoir faite trop gracieuse pour une pénitente. On voit que l'artiste qui goûtait alors les prémices du patronage de la dynastie de Mantoue, avait résolu de se surpasser lui-même[1]. Il est impossible de

1. Ce même sujet, particulièrement adapté au talent de Catena, avait déjà été traité par lui; mais on a perdu la trace de son tableau. Morelli, 54.

pousser plus loin le fini de l'exécution et la délicatesse de touche, et il y aurait tant de détails à admirer, sous ce double rapport, qu'on risquerait, en se laissant trop aller à son admiration, d'oublier qu'il s'agit de l'apparition du Christ à la Madeleine après la résurrection, quand le fils de Dieu a revêtu, dans sa plénitude, son caractère idéal. Le génie de l'artiste n'était pas à la hauteur de cette partie de sa tâche; mais le contraste entre la dignité calme du Sauveur et l'ardeur contenue de l'humble pécheresse agenouillée devant lui, a quelque chose de si émouvant, que la critique n'ose pas user de son droit, surtout si à cette première émotion se joint la fascination que ne peuvent manquer de produire ces teintes si riches qui illuminent l'horizon et se réflètent dans une mer d'azur.

Le tableau représentant *la Femme adultère conduite devant le Christ*, avait beaucoup d'analogie avec celui de *la Madeleine*; mais il avait sur lui l'avantage de se prêter à un bien plus grand développement de formes et de caractères, et de pouvoir, moyennant certaines conditions, se transformer en une peinture équivoque des mœurs contemporaines. Titien trouva ce sujet en possession de la faveur publique, dans laquelle il avait remplacé celui de Judith tenant la tête d'Holopherne, et il comprit instinctivement tout le parti qu'il pouvait en tirer. Pour se faire une idée de toute la verve qu'il porta dans cette étude, quand elle était encore nouvelle pour lui, il faut voir la gravure d'une grande composition

qu'il exécuta, comme exercice préparatoire, sur ce thème attrayant, et dans lequel il a montré l'héroïne du drame avec un buste complétement nu, devant une foule immense de spectateurs. Ce fut là le point de départ de l'artiste pour arriver au succès prodigieux qu'obtinrent, à Venise et au dehors, les variations successives que son pinceau exécuta sur cette donnée primordiale. Non-seulement il se garda bien de reproduire la profanation choquante de son premier essai, mais il parvint par degrés à donner à la figure du Sauveur un type assez bien approprié à son rôle de juge miséricordieux. Malheureusement des tentations irrésistibles, suscitées par des patrons impérieux, souillèrent bientôt à tel point l'imagination de l'artiste, qu'au lieu d'une femme pécheresse avec son accusateur, il en vint à placer devant le Christ les portraits de deux complices qui ne songeaient à rougir de rien et dont l'identité n'était un mystère pour personne. Ce n'étaient plus seulement les sujets mythologiques, c'étaient aussi les sujets évangéliques qui cessaient d'appartenir au domaine de l'art chrétien[1].

Heureusement le dernier chef-d'œuvre dont il me reste à parler, avant de passer à la seconde période de la carrière de Titien, peut être loué, non-seulement sans restriction, mais avec la certitude de n'exprimer

1. Le tableau dont je veux parler faisait partie de l'exposition de Manchester. J'en ai vu un autre dans un palais de Milan, et c'est sans doute celui-là qui a été gravé, en 1821, par Anderloni.

qu'imparfaitement ce qu'on éprouve en le contemplant. C'est un tableau de dévotion et même un tableau domestique, mais empreint d'un tel caractère de grandeur et de piété, qu'on est presque choqué de le voir placé ailleurs que dans un temple ou dans un oratoire. Le sujet est un acte de foi collectif de la famille Cornaro devant le Saint-Sacrement. Il n'y a pas moins de neuf figures agenouillées, toutes de grandeur naturelle et représentant, par la diversité des âges, trois générations de la même race, avec des constrastes habilement ménagés entre la gravité solennelle des uns et la naïve vivacité des autres. La pose et les traits du chef de la famille, la place qu'il occupe devant l'autel et le geste qu'il fait à son fils pour diriger son attention vers l'objet de leur adoration commune, donnent à son autorité paternelle une espèce de caractère sacerdotal qui est admirablement exprimé. Le tableau de dévotion, dégagé de ses entraves traditionnelles, se trouvait élevé à sa plus haute puissance, et, pour comble de bonne fortune, c'était pour glorifier un nom dont s'honoraient la religion, les lettres et la patrie, que le génie de l'artiste avait pris cet essor extraordinaire. Quel contraste entre ces inspirations et celles qui vont les remplacer dans la seconde période de sa carrière, sous les auspices d'un nouveau patron qui supplantera peu à peu tous les autres et dont l'influence satanique, secondée par une effroyable décadence de mœurs, se fera sentir pendant plus d'un quart de siècle, dans toutes les branches de la littérature et de l'art.

Ici l'histoire de Titien se trouve mêlée à celle d'une lutte mémorable entre deux puissances qui se disputaient la domination des intelligences et des âmes et qui cherchaient des auxiliaires partout, mais plus particulièrement dans les familles patriciennes. Les premières escarmouches avaient eu lieu en 1527, immédiatement après la prise de Rome par les troupes impériales, quand Pierre l'Arétin et l'évêque Caraffa étaient venus sur la même galère chercher un asile dans les lagunes. La faveur publique se partagea très-inégalement entre les deux adversaires. Le missionnaire fut longtemps à tracer péniblement son sillon dans cette terre d'abord ingrate où les oiseaux de proie venaient dévorer sa semence avant qu'elle devînt une moisson. Quant à l'Arétin, non-seulement il ne déguisait pas ses vices, mais il les préconisait effrontément dans des compositions obscènes qui ne trouvaient que de rares et timides contradicteurs; car les arrêts de son tribunal faisaient trembler les poëtes, les historiens, les artistes, les hommes d'État et jusqu'aux souverains sur leurs trônes. Des affinités naturelles, quoique souvent latentes, lui avaient donné pour patrons, pour complices ou pour courtisans tous ceux qui faisaient métier de corrompre ou de comprimer l'opinion publique, et sa verve, qui n'était pas toujours cynique, lui avait concilié la tolérance et quelquefois les bonnes grâces de ceux-là même à qui était dévolue la mission de le démasquer et de le flétrir; car il trouva des défenseurs et des panégyristes, non-seulement parmi les

dynasties décrépites qui rongeaient alors l'Italie, mais aussi parmi les dispensateurs officiels de la justice et de la vérité, parmi les grands dignitaires de l'Église, et surtout parmi certains ordres religieux non réformés qui voyaient en lui l'ennemi juré des réformateurs.

Ses amis de Venise n'ignoraient pas l'origine de sa célébrité comme poëte; ils savaient tous qu'il avait fait ses premières armes à Rome, où ses compositions obscènes avaient donné presque impunément un scandale tel que le monde n'en avait pas vu depuis Pétrone, et dans lequel il avait eu Jules Romain pour complice. Aux yeux des rigoristes et des partisans de Caraffa, c'était une souillure ineffaçable; mais la popularité de l'Arétin devenait chaque jour plus inexpugnable, et sa double puissance de nuire et de servir, finit par être si bien constatée qu'elle agissait, comme une censure préalable, sur les paroles et sur les imaginations. On n'osait contredire ni sa critique, ni ses éloges. Des relations superficielles avec des hommes versés dans les branches les plus sérieuses des connaissances humaines, lui avaient laissé de vagues aperçus auxquels son esprit satirique et original savait donner un air de profondeur, et c'était dans cet arsenal mobile qu'il prenait des armes contre ses agresseurs, mais c'était en lui-même qu'il prenait le venin dont il les enduisait. En se voyant si bien compris par ceux qu'il appelait l'élite de ses contemporains, il se félicitait de vivre dans un siècle si supérieur à ceux qui l'a-

vaient précédé, et il se plaignait qu'on n'eût pas encore donné à ce siècle la qualification de *divin*, si bien méritée selon lui; par les progrès de tout genre et par la multiplication des jouissances qui donnent un charme à la vie.

Ce point de vue, poussé jusqu'à ses dernières conséquences, aurait pu dégénérer en un épicuréisme déguisé, et ce n'était pas dans une république chrétienne et guerrière comme celle de Venise, qu'une pareille prédication pouvait passer inaperçue. Aussi, dès qu'un nuage se montrait à l'horizon, dans la direction de Constantinople, l'Arétin quittait-il son rôle de bouffon et de courtisan, pour se faire prédicateur de croisade, et, sans porter dans ce rôle l'enthousiasme d'un Pierre l'Ermite, il savait agir sur le peuple et particulièrement sur les vieux soldats de terre et de mer, par une certaine verve militaire qui lui était restée de ses relations connues avec le fameux Jean de Médicis, dont il avait suivi la fortune et recueilli le dernier soupir. C'était dans ces sortes d'improvisations, orales ou écrites, qu'il se montrait parfois véritablement éloquent, jusqu'à faire pleurer sympathiquement son interlocuteur. Mais cette sympathie, en ce qui le concernait, n'allait jamais au delà d'une certaine commotion organique qui ne tirait pas à conséquence, et il faudrait être bien gratuitement crédule pour s'imaginer que l'idée de voir la croix du Christ triompher du croissant, pût faire palpiter un instant un cœur aussi dépravé que le sien.

Mais ce qu'il nous importe le plus de connaître, pour le sujet qui nous occupe, c'est la prise mystérieuse que ce personnage eut sur les artistes et la longue influenee qu'il exerça sur eux, particulièrement sur Titien, le plus enchaîné et le plus fasciné de tous. Il serait naturel d'attribuer cette fascination à une supériorité d'intelligence ou de culture qui se serait fait sentir, en rayonnant autour de lui, et aurait fécondé ou rectifié les inspirations spontanées de ceux que le hasard ou leur choix plaçait dans sa sphère d'attraction. Mais, loin de prétendre à cette supériorité, au moins sous le rapport de la culture intellectuelle, il professait le plus superbe dédain, non-seulement pour l'antiquité classique qui occupait une grande place dans l'éducation patricienne, mais aussi pour les créations idéales de Dante et de Pétrarque, deux noms encore plus vénérés à Venise qu'ailleurs, même par ceux qui comprenaient le moins la cause de cette vénération. Cette franchise brutale dans sa profession de foi littéraire et esthétique, tenait à un sentiment qui dominait toutes ses appréciations et qui n'était autre chose que l'antipathie de l'idéal, sous quelque forme ou dans quelque sphère que ce fût. Pour cet homme si prodigieusement doué de facultés haineuses, ce qu'il y avait de plus odieux en ce monde était l'idéal religieux, et l'on ne peut pas lui reprocher d'avoir mis de l'hypocrisie dans sa haine, car, pendant qu'il protégeait ouvertement les ordres et les moines le plus scandaleusement dégénérés, il poursuivait de

ses sarcasmes et de ses calomnies tout ce qui lui offrait un spectacle contraire, et il y mettait un surcroît de venin contre les instruments de régénération. Son dogme fondamental, sur lequel il a varié ses commentaires à l'infini, était le naturalisme qu'il appliquait, sur une large échelle, à tous les genres de jouissances, surtout aux jouissances abrutissantes. Selon lui, la nature avait des droits imprescriptibles, dans le domaine des mœurs privées comme dans celui de la littérature et de l'art, et il faut voir, dans le tableau de ses récréations domestiques tracé et publié par lui-même, comment il pratiquait l'exercice de ses droits. L'antiquité la plus païenne, dans ses aberrations les plus licencieuses, n'a rien qui puisse exciter, au même point, le dégoût et l'indignation du lecteur.

Qu'on se figure maintenant les conditions qu'il fallait remplir pour être un artiste selon son cœur. Sa première prédilection avait été pour un peintre d'Arezzo qui, ayant à tracer l'image de la Vierge, dans un tableau de *l'Annonciation*, y avait mis le portrait de la jeune fille que l'Arétin était fier d'avoir eue pour mère illégitime, comme si cette filiation l'avait marqué d'un sceau indélébile de naturalisme. Cette notion, loin de s'affaiblir quand il passa au service du banquier Chigi, devint encore plus systématique, et ses mœurs avaient déjà atteint le point culminant de la dépravation, avant son départ de la capitale du monde chrétien. Ses relations avec Bembo, le futur cardinal et dès lors l'oracle du bon

goût, étaient celles dont il avait tiré le plus de fruit, mais sans jamais partager son enthousiasme pour Raphaël dont les tendances idéales furent toujours antipathiques à l'Arétin, comme on peut le voir par le ton méprisant dont il parle, dans sa *Vie de la Vierge*, de ceux qui prenaient le *Sposalizio* pour sujet de composition[1], et, s'il parle, sur un autre ton, des sibylles de *Santa Maria della pace*, c'est, dit-il, parce que Raphaël, qui *avait grand plaisir à les lui montrer*, pouvait se vanter d'avoir pris pour modèles les plus célèbres beautés contemporaines.

A ses yeux, l'artiste, par excellence, était ce même Jules Romain, son digne collaborateur dans l'œuvre posthume, à laquelle nous avons déjà fait allusion, c'est celui-là qu'il appelle *la gloire des beaux esprits*, ce sont ses peintures qu'il appelle *divines*; c'est la vie de celui-là qui est *également chère à Dieu et aux hommes*, enfin, c'est son génie, préférablement à tout autre, qu'il voudrait mettre au service de la sérénissime République[2].

Quand l'Arétin écrivait les lettres si curieuses dans lesquelles il se flattait d'assigner aux artistes et aux autres illustrations contemporaines leurs places respectives dans l'estime de la postérité, il était dans le plein exercice de sa dictature et son empire sur l'imagination de Titien était depuis longtemps affermi. Dès le début de leurs relations, ils avaient compris ins-

1. *Come si dipigne talhora da questo e da quello ghiribizzo dell' arte.*

2. *Lettere di Pietro Aretino*, vol. I, p. 114, vol. II, p. 280.

tinctivement l'identité de leurs points de vue respectifs, et cette sympathie fit des progrès si rapides qu'il en résulta une espèce d'alliance offensive et défensive entre le pinceau de l'artiste et la plume du satiriste; c'est la plus mémorable transaction de ce genre qui ait jamais eu lieu. L'Arétin trouvait dans son allié le premier peintre naturaliste, non-seulement de son école et de son siècle, mais de toutes les écoles et de tous les siècles; et il lui ouvrait, en retour, la plus attrayante perspective de gloire et de profit, en prodiguant sa prose et ses vers pour lui procurer, outre le patronage des dynasties italiennes, le patronage plus lucratif encore des dynasties étrangères. C'est ici que commence la seconde période de sa carrière.

Titien avait vainement essayé, en 1523, de se faire recommander par le duc de Mantoue aux moines bénédictins de Polirone. En 1527, la réception d'une lettre de l'Arétin, avec son portrait, avait si bien frayé les voies à son protégé, que ce dernier devint bientôt l'objet d'une faveur très-marquée de la part de la famille de Gonzague, faveur qui semblait être alors entièrement absorbée par Jules Romain, et dont les prémices inspirèrent à Titien les deux ravissants chefs-d'œuvre dont nous avons parlé plus haut : *la solitude de saint Jérôme* et *l'apparition du Christ à la Madeleine*. Dans l'une et l'autre de ces compositions, il y a comme un dernier reflet de sa première manière mêlé à une lueur de sentiment qui deviendra de plus en plus rare. Il y avait travaillé pendant la maladie de sa première femme Cecilia, et il y met-

tait la dernière main, quand elle rendit le dernier soupir.

Bientôt le patronage de la dynastie de Mantoue entraîna celui des dynasties de Ferrare et d'Urbin, et l'artiste poursuivant, toujours sous les auspices de l'Arétin, le cours de ses conquêtes, les couronna toutes par son fameux voyage de Bologne où l'attendait un triomphe dont il devait recueillir les fruits jusqu'à la fin de sa carrière. A dater de cette époque (1530) il ne cessa plus d'être le peintre favori de l'empereur Charles-Quint et de toute sa famille, et l'on est obligé d'avouer que la reconnaissance a rarement inspiré un chef-d'œuvre comparable à celui qu'on voit dans le Musée de Madrid et qui représente ce souverain, alors arbitre des destinées de l'Italie, traversant à cheval et la lance en arrêt, sous une lueur crépusculaire, un magnifique paysage qui malheureusement a partagé, avec le reste du tableau, les mauvais traitements infligés par la retouche, ce qui ne l'empêche pas d'occuper, dans cet ordre de compositions, une place analogue à celle qu'occupe, parmi les tableaux de dévotion domestique, celui de la famille Cornaro agenouillée devant le Saint-Sacrement.

Un autre portrait, beaucoup mieux conservé, représente le même prince en costume civil, la main gauche appuyée sur la tête d'un gros chien dont le pinceau de Titien a fait une espèce de personnage historique. Puis vient un troisième portrait, exécuté sans verve quand le patron et l'artiste étaient vieux, et, dans une série chronologique correspondante,

plusieurs tableaux, religieux ou autres, dont nous aurons occasion de parler bientôt.

La paix de Bologne, en 1530, avait rétabli, du moins en apparence, les bons rapports entre la république de Venise et l'empereur, dont la puissance toujours croissante avait été pour elle, depuis la bataille de Pavie, un grave sujet d'inquiétudes. Le sénat n'en avait pas moins sanctionné tous ces accroissements par le traité récemment conclu, mais il l'avait fait en laissant subsister un germe de défiance qui rendait impossible tout enthousiasme pour le vainqueur de François Ier, même quand il prétendait vouloir entreprendre une croisade. Cette défiance fut encore envenimée par la guerre maritime qu'on fit au sultan, d'un commun accord, de 1537 à 1540, et dans laquelle André Doria, l'amiral de la flotte impériale, joua un rôle fort équivoque. Enfin, le conseil des Dix prit sur lui de signer avec la Porte une paix dont les conditions n'étaient pas désavantageuses et qui subsista pendant trente années consécutives, laissant ainsi à une génération nouvelle le loisir nécessaire pour supplanter l'ancienne et pour préparer, par une régénération intellectuelle et morale, les glorieux jours de Famagouste et de Lépante.

Le représentant le plus actif des mœurs et des idées que l'on supposerait avoir été, en grande partie, importées du dehors, était l'Arétin lui-même secondé, comme nous l'avons déjà dit, par des auxiliaires dont l'influence prépondérante, dans l'État et dans l'église, ne permettait pas de douter de l'issue de la lutte. Mais

son plus précieux auxiliaire, auprès des princes et des dynasties dont il voulait s'assurer le concours, était le pinceau de Titien, non pas à cause de l'immortalité, de bon ou de mauvais aloi qu'il leur décernait, mais parce qu'il pouvait, en exprimant les nuances les plus intimes et les plus délicates de la carnation féminine, ranimer les plus sales passions dans ceux en qui l'âge, ou la satiété, ou un reste de pudeur les avait amorties. Pour l'accomplissement de ces exploits pittoresques, il ne pouvait avoir ni un meilleur conseiller, ni un plus habile négociateur que l'Arétin. Aussi, à dater de cette époque, les deux amis devinrent-ils de véritables spéculateurs tout occupés de la production et du placement de leur marchandise, l'un apportant dans la mise commune son incomparable pinceau, l'autre ses intrigues et son son impudence plus incomparable encore.

Quant aux produits de cette étrange association, ils sont si bien répartis entre les diverses galeries de l'Europe, qu'on serait tenté d'admirer l'esprit d'équité qui a présidé à leur distribution, de sorte que les connaisseurs de haut goût, en visitant les curiosités de n'importe quelle capitale, sont à peu près sûrs de n'être pas frustrés de leur délectation favorite; car, à défaut de nudités historiques, écloses sous le patronage immédiat et avoué de quelque prince contemporain, ils pourront repaître leurs yeux de nudités mythologiques qui ont sur les autres l'avantage de se prêter aux caprices de la sensualité la plus raffinée, par l'étrangeté des aventures qui ont été mises sur le

compte des grandes et des petites divinités du paganisme, comme les aventures de Jupiter avec Antiope et Danaé, ou mieux encore celles de Vénus avec Mars, Adonis et tant d'autres.

Dans un temps où la possession et la jouissance de ces trésors étaient le privilége d'un très-petit nombre d'heureux, l'artiste qui en multipliait les reproductions par son burin, pouvait passer, d'après le vocabulaire de l'Arétin, pour le bienfaiteur de son siècle ou même de l'humanité. Or Titien comptait parmi ses disciples un traducteur ou un propagateur de ce genre qui s'appelait Boldrini, et qui jusqu'alors avait gravé de préférence les premières compositions de son maître, celles surtout dont le sujet avait été choisi en vue de la richesse du paysage, comme *saint Jérôme dans le désert*, *saint François recevant les stigmates*, *la submersion de Pharaon* et d'autres épisodes bibliques auxquels on pouvait donner pour cadre une grande vue de la nature sauvage. Maintenant c'était une autre nature qu'il s'agissait de mettre en relief avec tous les charmes que pouvaient lui communiquer le moelleux des contours, l'harmonie des lignes et le modelé des formes, et l'on peut voir dans le recueil des gravures de ce malheureux Boldrini, le résultat des efforts consciencieux qu'il fit, pour que son burin ne fût pas trop indigne du pinceau de son maître dont la renommée grandissait chaque jour en raison inverse de la pureté de son goût et de la chasteté de ses œuvres.

On est obligé de convenir que son talent grandis-

sait aussi, mais c'était une grandeur qui se bornait le plus souvent aux proportions et aux formes, c'est-à-dire au style, en prenant ce mot dans son acception la plus infime. Le patronage impérial et tous les patronages subalternes que lui avaient attirés celui-là, lui laissaient à peine le loisir nécessaire pour exécuter, de loin en loin, quelques tableaux d'autel pour des églises privilégiées; encore ses prétentions étaient devenues tellement exorbitantes, qu'on était quelquefois obligé de décliner ses services comme le firent les religieuses du couvent des Anges de Murano, pour son tableau de l'*Annonciation*, qui fut remplacé par celui de Pordenone, et acquis par l'Empereur au prix de deux mille écus d'or.

Outre que le désintéressement n'était pas la vertu favorite du Titien, sa tête n'était pas assez forte pour n'être pas tournée par les honneurs et les faveurs dont il était comblé. Un diplôme impérial daté de Barcelone, 1533, le créait chevalier et comte Palatin, et il prenait ce double titre tellement au sérieux, qu'un peu plus tard il ébahissait ses compatriotes en se faisant construire une chapelle *palatine* dans sa ville natale. Déjà il les avait ébahis d'une autre manière en se montrant bassement jaloux de son frère Francesco, doublement estimé par eux comme peintre et comme guerrier, et dont la double popularité se perpétuait par le succès de ses bannières paroissiales. C'était une supériorité bien inoffensive, mais c'était plus que Titien ne pouvait supporter et ce fut pour reléguer son frère au second rang dans cette

humble branche de l'art, qu'il peignit le *Gonfalon* qu'on voit aujourd'hui dans une petite chapelle de Domegga et qui décorait jadis la principale église de Cadore. D'ailleurs il avait contre ce frère un grief plus inexpiable que celui-là, c'était l'admiration illicite qu'avait excitée un certain tableau de *saint Jérôme dans le désert.* Enfin le moment était venu de mettre un terme à cette concurrence indécente, et le pauvre Francesco devint marchand de bois en vertu d'un privilége impérial.

Dans ses rapports avec d'autres artistes, ses rivaux ou qui pouvaient le devenir, Titien ne montrait pas plus de grandeur d'âme, et comme il n'empruntait pas à l'Arétin ses vices, il se croyait dispensé de lui emprunter sa générosité qui était son unique vertu. D'ailleurs, les reproches qu'il aurait pu s'adresser, étaient couverts d'avance par le bruit que faisait autour de lui l'enthousiasme croissant dont ses tableaux et surtout ses portraits étaient devenus l'objet. Sa clientèle vénitienne, à laquelle il devait tant, ne figurait plus qu'en seconde ligne dans ses préoccupations et dans ses recettes, et, s'il n'avait pas été obligé de peindre le portrait de chaque nouveau Doge, immédiatement après son élection, on aurait presqu'oublié qu'il était le peintre officiel de la République. C'était sur un besoin analogue, sur le besoin de transmettre les images des ancêtres, qu'était fondée la continuation de ses rapports avec les familles patriciennes, et il suffit de voir, dans le musée de Berlin, le magnifique portrait de l'amiral Giovanni Moro, qu'il pei-

gnit en 1538, pour se convaincre que, dans cette branche spéciale de son art, son génie et son pinceau n'avaient rien perdu de leur vigueur. Jamais il n'avait mieux rendu la puissance du regard renforcée par un grand développement frontal.

Mais si sa verve était toujours la même, quand il s'agissait de personnages historiques, il en était tout autrement, dès qu'il s'agissait de tableaux religieux ou de tableaux de dévotion, soit publique, soit domestique. Par la plus étrange des compensations, il trouva moyen, en agrandissant sa manière, de rappetisser et de vulgariser ses types, et je doute fort qu'il ait jamais eu un admirateur assez fanatique pour méconnaître la supériorité du *Christ à la monnaie*, sur toutes les autres images du Christ, multipliées, sans amour et presque sans foi, par le même artiste, pendant la dernière moitié de sa longue carrière. Il faut que son commerce intime avec l'Arétin ait fini par émousser en lui, je ne dis pas la piété ni même la vénération chétienne incompatibles l'une et l'autre avec une pareille intimité, mais la simple intelligence des mystères qu'il avait à représenter. Il est même douteux qu'il ait compris les deux chefs-d'œuvre dans lesquels les deux grandes lumières de l'école Romaine et de l'école Lombarde avaient tracé l'image du Christ; car il connaissait *la Transfiguration* de Raphaël et *la Cène* de Léonard, quand il peignit ces deux mêmes sujets, l'un pour le maître-autel de l'église de *San-Salvatore*, où l'on peut s'apitoyer encore aujourd'hui sur la pauvreté de cette

conception sénile, l'autre pour le réfectoire du couvent des Saints Jean et Paul, où il fut vu et sans doute peu admiré par Vasari qui, contre sa coutume, en fait une mention assez dédaigneuse.

Les trois années qui s'étaient écoulées de 1541 à 1544, avaient révélé presque tous les aspects sous lesquels son talent pouvait se manifester. Mais son ambition n'était pas satisfaite, et la tentation qui s'offrit était trop forte pour lui. L'impression produite par le *Jugement dernier* de Michel-Ange, était alors dans toute sa force, et le genre de mérite qu'il y avait déployé, excitait, dans toute l'Italie, l'enthousiasme le plus intolérant. Vasari, qui venait de faire à Venise un séjour de treize mois, pour exécuter, sous la direction de l'architecte Sansovino, trois grands tableaux bibliques dont les dimensions et la destination étaient en harmonie avec son goût académique, partit subitement pour Florence et laissa cette tâche à son ami Titien qui la regarda comme une suprême faveur du sort; car, comme dessinateur, il ne désespérait pas de se surpasser lui-même, et, comme coloriste, il se croyait sûr de la victoire.

On peut voir dans l'église de *la Salute*, au plafond de la Sacristie, le produit de ce conflit mémorable dans lequel le peintre vénitien devait nécessairement succomber. *Le Meurtre d'Abel*, *le Sacrifice d'Isaac*, *la Victoire de David sur Goliath*, étaient trois épisodes qui n'avaient pour lui qu'une valeur purement athlétique et les éloges systématiques que ces trois compositions obtinrent de son vivant, et qui ont été

trop souvent répétés depuis, ne sauraient atténuer l'impression pénible que produisent, en présence d'un si étrange travestissement du texte sacré, cet Abraham qui, en immolant son fils, ressemble à un géant exterminateur, cet Abel renversé qui étend ses quatre membres sous le coup brutalement asséné du fratricide, et surtout cet ignoble visage du jeune David qui semble devoir sa supériorité sur Goliath, bien moins à son héroïsme ou à sa mission vengeresse, qu'à la grosseur de ses muscles et à la vigueur de son torse et de ses bras. Mais cette violence faite par Titien à sa vocation naturelle, n'empêcha pas ses partisans forcenés d'admirer en lui l'égal de Michel-Ange, et cette admiration était encore renforcie par celle qu'avait excitée l'apparition presque simultanée de plusieurs autres ouvrages d'un mérite très-inégal, mais salués tous indistinctement comme des chefs-d'œuvre; c'étaient le portrait en pied de Don Diego de Mendoza et le portrait en buste de la petite fille de Robert Strozzi, qui méritaient bien ce nom; c'était l'*Ecce homo* de la galerie du Belvédère qui le méritait moins; c'était *la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres* et la fameuse *Allocution* du marquis del Vasto, qui ne le méritaient pas du tout; mais le moyen de contester cette qualification à une œuvre où resplendissait, à côté de la figure du héros, la figure de l'Arétin lui-même?

Les choses en étaient venues à tel point que l'artiste ne suffisait plus à sa renommée. Peintre officiel de la République, peintre favori des dynasties de

Ferrare, d'Urbin et de Mantoue, peintre préféré par des souverains étrangers à leurs peintres nationaux, peintre lauréat de l'Empereur qui venait de lui assigner une pension sur les revenus de la Chambre de Milan, il ne lui manquait plus qu'un titre pour couronner tous les autres, et ce couronnement, préparé de longue main par le plus intrigant et le plus dévoué de ses patrons, lui vint enfin en 1545, après que l'avénement du pape Paul III eut investi la famille Farnèse de toute l'influence dont avait joui et abusé la famille des Médicis.

Ce fut un triomphe inespéré pour l'Arétin et pour ses amis. Il osa se flatter de trouver, sinon dans le Pontife lui-même, au moins dans ses neveux dont il avait reçu maintes gratifications, un renfort devenu nécessaire dans la lutte engagée, d'un bout à l'autre de l'Italie, contre le parti réactionnaire représenté, à Venise, par l'évêque Caraffa et par les deux ordres religieux qui formaient sa principale milice. Il fallait, à tout prix, profiter des dernières chances qu'offrait la composition du Sacré Collége et l'appui de deux personnages aussi imposants que l'étaient le tolérant cardinal Bembo et le légat apostolique Beccadelli. On était déjà sûr de Charles Quint et de ses généraux, devenus presque tous les correspondants de l'Arétin. Il ne restait plus à conquérir que le dépositaire de l'autorité spirituelle attachée à la chaire de saint Pierre. Pour se faire une idée des efforts incroyables tentés en vue de cette conquête et de l'habileté avec laquelle les rôles étaient distribués, il faut lire les

lettres que le principal moteur écrivait à ses agents pour ranimer leurs espérances et réchauffer leur zèle. Il est superflu d'ajouter que celui de Titien n'en avait pas besoin. Ni sa marche triomphale à travers les États de son infatigable patron, le duc d'Urbin, ni l'accueil plus que bienveillant qu'il reçut du Pape et de sa famille, ne purent lui faire perdre de vue les instructions qu'il avait reçues. C'était un principe fondamental de l'Arétin, principe que nous lui verrons formuler distinctement plus tard, qu'en fait de jouissance esthétique, il fallait satisfaire à la fois le corps et l'âme, de manière à maintenir la balance égale entre la dévotion et la volupté. Ce principe était trop du goût de Titien, pour qu'il hésitât à s'y conformer. Aussi, après avoir fait le portrait du Pape, voulut-il peindre en outre, avec le résidu de ses inspirations de l'année précédente, un *Ecce homo*, près duquel on voyait, dans la chambre qu'il habitait au Belvédère, une belle nudité mythologique, destinée au duc Octave Farnèse[1] et représentant, avec une vérité de coloris admirée par Michel-Ange lui-même, les amours de Jupiter et de Danaé. Mais là se bornait l'admiration de ce juge sévère et compétent. Quant à l'*Ecce homo*, *il fut trouvé*, dit Vasari, *inférieur à ses autres ouvrages*, *particulièrement à ses portraits*, de sorte qu'on sut désormais à quoi s'en tenir sur ce prétendu privilége de progrès continu

1. Paul III avait été marié avant d'entrer dans les ordres. Pierre-Louis Farnèse était son fils et le duc Octave était son petit-fils.

dont l'opinion publique, égarée par l'Arétin, avait gratifié le coryphée de l'école vénitienne.

Mais l'immense succès qu'obtinrent les trois portraits réunis, ne trouva pas de contradicteur, et le Pape lui-même, aveuglé sans doute par son enthousiasme, crut ne pouvoir mieux témoigner sa reconnaissance à l'artiste qu'en offrant à son fils Pomponio l'évêché de Ceneda, que le père eut la prudence de refuser pour lui ; car son éducation précoce dans le vice avait déjà porté ses fruits, et on se contenta de lui conférer un riche bénéfice ecclésiastique.

Titien revint donc à Venise doublement triomphant et fut bientôt en mesure d'entreprendre un autre voyage lointain, par delà les Alpes, auprès de l'Empereur qui l'appelait à Augsbourg, et auquel il apportait une image du Christ, dans le genre de celle qu'il avait peinte à Rome. Cette image, copiée par l'artiste, avec une tendresse toute paternelle, et envoyée par lui à l'Arétin pour le remercier de sa sympathique admiration, fut accueillie par ce dernier avec des transports de reconnaissance dont l'expression est consignée dans une lettre qui surpasse toutes les autres en profanation, et qu'il est impossible de reproduire. C'est un corollaire cynique du principe fondamental dont nous avons parlé et qui réclamait une égale satisfaction pour les droits de la chair et pour les droits de l'esprit, en fait de jouissances esthétiques; l'Empire n'ayant pas moins de titres que le sacerdoce à l'application de ce principe, Titien avait donné pour pendant à l'image du Christ, une

Vénus non moins attrayante, au point de vue de la nudité, que la Danaé du duc Octave Farnèse. Mais l'impression produite par ces prétendus chefs-d'œuvre fut effacée par l'admiration bien légitime excitée par son nouveau portrait de Charles Quint, qui se trouve aujourd'hui dans la pinacothèque de Munich et qui est bien supérieur à celui de la galerie du Belvédère, bien que ce dernier ne soit postérieur à l'autre que de deux années seulement (1550). Les demandes du même genre qui lui venaient d'Allemagne, de France, d'Angleterre, d'Espagne et de toutes les parties de l'Italie, ne lui laissaient qu'une place, de plus en plus imperceptible, pour les peintures patriotiques et religieuses; encore la plupart de ces dernières étaient-elles usurpées d'avance par la dynastie au service de laquelle il avait mis son pinceau, et cette usurpation, très-douce à subir, finit par se transformer pour lui en une branche de commerce prodigieusement lucratif. Si l'on en croit Ridolfi, il ne rapporta pas moins de vingt mille écus d'or de son voyage d'Augsbourg, sans parler de la pension de son fils Orazio et de la sienne sur la chambre de Milan et du canonicat scandaleusement octroyé à son autre fils Pomponio dans la cathédrale de cette ville, où la volonté de l'Empereur ne connaissait point d'obstacles.

Ce fut sans doute par suite de ces faveurs accumulées, que Titien voulut laisser à l'ancienne capitale lombarde un monument qui pût rivaliser avec ceux dont il avait décoré Venise. Bien plus, il osa le placer

dans l'église de *Santa Maria delle Grazie*, où il savait qu'il aurait à braver les chances d'une comparaison inévitable avec le chef-d'œuvre, alors presque intact, de Léonard de Vinci. Rien ne pouvait être plus impérieux que ce voisinage, pour stimuler ou pour réchauffer la verve du vieil athlète dont la main et le regard étaient encore, à soixante-quinze ans, aussi fermes que jamais, sans parler de ses combinaisons techniques qui n'avaient rien perdu de leur merveilleuse infaillibilité. Aussi, le *Couronnement d'épines* est-il, à ce dernier point de vue, une des œuvres les plus prodigieuses qui soient sorties de l'école vénitienne. Jamais la chair humaine n'a été si bien rendue avec ses diverses nuances; jamais on ne vit un art si désespérant dans le rapprochement, le mélange et la fusion des couleurs; jamais la magie du clair-obscur ne fut portée plus loin; mais aussi jamais les exigences ascétiques des âmes à la fois délicates et pieuses ne furent si magistralement éludées. Ces garçons de bourreau qui enfoncent violemment, avec de gros bâtons, la couronne d'épines dans la tête du Sauveur, ont quelque chose de si repoussant comme types et comme acteurs, que le spectateur est absorbé, malgré lui, par le dégoût qu'ils inspirent.

Le bruit que fit cette peinture dans toute l'Italie acheva de persuader à son auteur qu'il était doué de facultés toutes spéciales pour cet ordre de compositions, et, son illusion s'aggravant avec son succès, il se mit à peindre ou plutôt à fabriquer, en se répétant lui-même, une multitude de tableaux représentant

soit le *Portement de croix* ou la *Flagellation*, soit la *Mater dolorosa*, dont le meilleur exemplaire se trouve à Madrid, soit la *Madeleine pénitente*, d'après un modèle torturé par l'artiste pour en extraire des larmes, soit enfin l'*Ecce homo*, avec des variantes qui n'étaient pas toujours heureuses et qui déguisaient mal la pauvreté de ses inspirations.

Sur ces entrefaites, le trône pontifical, devenu vacant par la mort de Paul III, avait été occupé par le cardinal del Monte, ami et correspondant de l'Arétin, ce qui ouvrait à ce dernier une perspective d'autant plus joyeuse, que les défections, parmi ses anciens partisans, devenaient chaque jour plus alarmantes, surtout depuis la mort du cardinal Bembo, son défenseur infatigable contre ses dénonciateurs. Le moyen le plus simple de remplir ce vide lui parut être sa propre aggrégation au Sacré Collége, et, pour appuyer cette monstrueuse prétention par une recommandation que ses amis et lui jugeaient toute-puissante, il prit Titien pour négociateur auprès du chef de l'Empire. La simple mention d'une pareille candidature était déjà un grand scandale ; les négociations sérieuses auxquelles elle donna lieu étaient un scandale plus grand encore, et le comble fut mis à tous ces scandales, quand, à défaut des honneurs du Capitole, tombés en désuétude, on décerna à l'écrivain le plus cynique et le plus dépravé de son siècle, les honneurs du Vatican, où il fut installé solennellement comme champion de la foi catholique, avec le titre burlesque de *chevalier de saint Pierre*.

C'était à ce prix qu'on épargnait au Sacré Collége la souillure dont il avait été menacé.

Pendant ce temps, Titien obtenait à Insprück des triomphes d'un autre genre. Ce n'étaient plus seulement l'Empereur et sa famille qui se faisaient peindre par lui, c'étaient aussi les dignitaires de la cour impériale, et Ridolfi parle de sept jeunes filles nobles *qui formaient un ciel de divinités terrestres*, et dont chacune, en allant poser devant le grand artiste, lui faisait don d'une pierre précieuse. Aussi, évaluait-on à onze mille écus d'or les présents qu'il rapportait de cette lucrative expédition, qui ne dura pas moins de cinq ans, et dans laquelle il n'oublia ni les intérêts que lui avait confiés l'Arétin, ni sa maxime fondamentale sur la balance des jouissances esthétiques, maxime à laquelle Titien ne fut pas moins fidèle dans ses rapports avec Philippe II qu'il ne l'avait été dans ses rapports avec Charles Quint[1].

Le moment approchait où ce dernier, fatigué des luttes incessantes qu'il avait à soutenir, devait exécuter son projet de retraite dans le monastère de Saint-Just, ce qui ne pouvait manquer d'imprimer un caractère de solennité moitié politique et moitié religieuse aux peintures exécutées par Titien en vue ou en conséquence de cette grande détermination. C'est un rapprochement qu'il ne faut pas oublier, quand

1. Il y a, dans le Musée de Madrid, un cabinet réservé dans lequel on a relégué plusieurs des nudités qui furent peintes pour le père et pour le fils.

on visite le musée de Madrid et qu'on se trouve en présence de tous ces tableaux suggérés par une volonté capricieuse ou par une contrition plus capricieuse encore. Il y a là un mélange de dégoût progressif et de faux ascétisme qui produit les combinaisons les plus bizarres. C'est de l'art chrétien, si l'on veut, mais un art où la routine et la servilité jouent un bien plus grand rôle que l'inspiration. Il y a cependant une composition à laquelle on ne saurait refuser le mérite de la nouveauté: c'est celle qui est connue, tantôt sous le nom de *Gloire*, tantôt sous celui d'*Apothéose*, et qui représente l'Empereur et sa famille, non pas humblement agenouillés comme de simples sujets, mais introduits par des messagers célestes dans la lumière où se dessinent vaguement les trois personnes de la Trinité. L'innovation était hardie ; mais l'artiste avait tant de moyens de se la faire pardonner et de fermer la bouche à la critique! Ce fut à cette occasion que l'Arétin écrivit à Titien la lettre mémorable dans laquelle il le félicitait d'avoir satisfait à la fois la dévotion et la volupté, en joignant à cette composition un peu trop mystique une Vénus parée de tous ses attraits naturels! Cette lettre est une des dernières de ce recueil[1], et elle porte une date qui fait encore plus réfléchir que le contenu. Elle est de l'année 1555, c'est-à-dire de cette année mémorable qui vit Charles Quint renoncer à ses États héréditaires, et la tiare pontificale passer, de la tête

1. *Lettere*, etc., fol. 296.

de Jules III, sur celle de ce même Caraffa contre lequel l'Arétin et ses partisans avaient engagé une lutte à outrance depuis plus d'un quart de siècle. Cette élection fut saluée comme un symptôme de régénération par l'élite des familles patriciennes dont l'influence était devenue assez prépondérante pour faire élever à la suprême dignité de l'État, des candidats qui la transformaient en une espèce de sacerdoce, comme Pierre Lando, Marc-Antoine Trévisan et les deux frères Priuli, tous partisans des nouvelles milices spirituelles que l'Arétin avait poursuivies de ses sarcasmes et comprenant le rôle qu'elles étaient appelées à jouer dans le mouvement de régénération dont Venise était le centre et qui commençait à gagner les autres États de l'Italie.

Quant à l'Arétin, il avait pu pressentir, dès longtemps, la ruine de son œuvre satanique. Par un revirement d'opinion qui honora singulièrement ceux qui en furent les auteurs, ce prédicateur et ce modèle de tous les genres de dépravation tomba peu à peu dans un si profond discrédit, qu'il ne trouva personne qui prît souci de transmettre à la postérité ni la date, ni les circonstances de sa mort, ni le lieu de sa sépulture. C'est par un document, découvert seulement dans ces derniers temps, que nous savons qu'il mourut le 24 octobre 1556, foudroyé par un coup d'apoplexie, *sans laisser ni regret ni douleur à aucun homme de bien*[1].

1. *Il mortal Pietro Aretino, a hore* 3 *di notte, fu portato all'*

Le champ est laissé libre aux conjectures sur ce qui dut se passer dans l'âme de Titien, au moment de cette catastrophe. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il se montra, jusqu'à la fin, scrupuleux observateur de la maxime fondamentale que lui avait inculquée son patron et dont la pratique avait tant contribué à la prospérité de ses vieux jours. On a peine à en croire ses yeux, quand on lit la lettre dans laquelle ce courtisan octogénaire annonce au sombre Philippe II l'envoi d'une peinture très-dévote (*devotissima opera*) pour servir de pendant à une double Danaé, vue de deux manières différentes, pour varier les jouissances de Sa Majesté Catholique[1]. Dix ans plus tard, quand le graveur flamand, Cornélius Cort, mit son burin au service de Titien, en lui laissant le choix des ouvrages qu'il tenait le plus à propager, l'incorrigible vieillard oublia ses plus beaux titres à l'admiration de ses contemporains et de la postérité; il oublia même les peintures patriotiques dont il avait décoré jadis le palais ducal et qu'un fatal incendie devait bientôt dévorer, et il n'y eut pas moyen de le faire démordre de sa prédilection sénile pour ses enfantements les plus récents, parmi lesquels les nudités mythologiques, comme Andromède et Calisto, figuraient avec les demi-nudités chrétiennes, comme saint Jérôme et la Madeleine, objets d'un

altra vita da una canonnata d'apoplessia, senza avere lasciato desiderio nè dolor a nessuno uomo da bene. Gaye, *Carteggio d'artisti*, vol. II, p. 337.

1. *Lettere pittoriche*, vol. II, n° 9.

culte esthétique auquel la dévotion traditionnelle avait très-peu de part. Sa vie qui, selon l'expression de Vasari, avait été un prodige de bonheur et de santé, s'éteignit sans angoisses, comme une lampe qui aurait consumé, sans être troublée par aucun souffle, jusqu'à la dernière goutte de son huile. La génération qui avait applaudi à ses premiers succès, avait disparu depuis longtemps de la scène, et la génération nouvelle, qui avait fourni les guerriers de Famagouste et de Lépante, avait eu des aspirations trop différentes des siennes, pour prendre au sérieux les élégies qui furent récitées sur sa tombe.

Entre tous les éloges qui lui furent prodigués, le plus mérité fut précisément celui que Bembo avait mis si mal à propos dans l'épitaphe de Raphaël en disant que la nature avait pu craindre d'être vaincue par lui. S'il était un artiste à qui cette banalité pût s'appliquer avec quelque justesse, c'était assurément Titien; seulement il faut ajouter qu'il contribua, plus qu'aucun autre peintre de son école et peut-être de son siècle, à discréditer l'idéal et à introduire définitivement le naturalisme dans l'art.

Ses disciples ou imitateurs, c'est-à-dire ceux qui passaient pour avoir appartenu plus ou moins à son école, l'avaient tous précédé dans la tombe, excepté Tintoret, qu'il avait désavoué depuis longtemps. Paris Bordone et Schiavone, témoins, pendant quarante ans, de l'enthousiasme croissant qui avait accueilli presque tous ses travaux, ne pouvaient que marcher

docilement sur ses traces, tant pour le choix des sujets que pour la manière de les traiter. Mais Bonifazio, pour qui Titien avait été un modèle et non pas un maître, n'avait cherché à s'approprier que son coloris et ne s'était pas cru obligé de pousser l'imitation plus loin. De là l'indifférence de Vasari pour lui et pour ses œuvres, entre lesquelles il en signale seulement deux qui, d'après l'éloge qu'il est lui-même forcé d'en faire, auraient dû lui inspirer le désir de rendre pleine justice à leur auteur. L'un de ces tableaux, qui a passé de l'église des Servites dans la collection de l'Académie, est sans contredit la plus solennelle de ses compositions. Elle représente le Christ au milieu des Apôtres, au moment où Philippe lui dit : *Seigneur, montrez-nous le Père*. Le sujet était neuf et attrayant pour une imagination chrétienne. On voit que l'artiste n'attachait pas moins d'importance aux nuances des physionomies qu'aux nuances des couleurs, et que, pour l'accomplissement de cette tâche, la méditation avait précédé l'exécution. La mémoire de Bonifazio a été plus respectée et ses œuvres mieux appréciées par les écrivains postérieurs à Vasari. Cette réhabilitation, commencée par Ridolfi et continuée par Lanzi, dont l'admiration va quelquefois jusqu'à l'enthousiasme, a été complétée de nos jours par des juges compétents qui n'avaient pas les mêmes raisons que quelques-uns de ses contemporains pour l'oublier ou le dénigrer. On lui a reconnu des qualités analogues à celles de Titien, les allures grandioses et la dignité robuste qui le caracté-

risent; mais on a reconnu en même temps qu'il avait fini par se former une sorte d'originalité avec des éléments divers, en combinant les manières de Giorgione, de Palma et de Lorenzo Lotto[1].

Cette originalité se trouve aussi quelquefois dans le choix des sujets ou dans sa manière de les traiter. Le charmant tableau de dévotion qui est au Louvre et qui représente la Vierge, dans un magnifique paysage, avec un cortége de saints, assis comme elle, au pied d'un cèdre derrière lequel on aperçoit des ruines mêlées à une végétation luxuriante, ce tableau, d'un coloris splendide dans toutes ses parties et rappelant, sous ce rapport, ceux de Titien, en différait assez sous le rapport de l'ordonnance et de la poésie, pour laisser à l'auteur tout le mérite de son œuvre. Il en était de même, quand il peignait l'*Adoration des Mages*, qui fut, jusqu'à la fin, son sujet de prédilection ou du moins celui qu'il reproduisit le plus souvent et avec le plus de variantes, parce qu'il pouvait, au moyen des détails accessoires, déployer toutes les ressources de son art et particulièrement la richesse de son coloris.

A dire vrai, c'était là son côté brillant qui n'a pas toujours caché la faiblesse de son dessin, et j'ajouterai, à contre-cœur, la faiblesse de ses conceptions, laquelle est en général d'autant plus visible qu'il est moins original. Ainsi quand, pour se conformer à l'usage reçu, il peignit *la Femme adultère* qu'on voit

1. Charles Blanc, *Histoire des peintres*, n° 76.

à l'académie de Venise, il donna matière à des comparaisons qui ne furent pas à son avantage. Elles durent être encore plus désavantageuses quand il produisit, d'après une trop faible réminiscence de Bellini, la tête de Christ qui se trouve au musée de Dresde et devant laquelle toute satisfaction est impossible pour ceux qui ont gardé le souvenir du modèle.

Bonifazio ne fut pas beaucoup plus heureux en peignant *les Disciples d'Emmaüs*, sujet dans lequel Titien s'était déjà montré inférieur à Bellini. Grâce à l'influence posthume de Palma, il peignit *la Cène* avec plus de succès, comme on peut le voir dans la petite église de l'*Angelo Raffaele*, où l'artiste a fait preuve de sentiment et de goût en donnant plus de beauté à ses types et en saisissant le moment où le Christ dit à ses disciples qu'il sera trahi par l'un d'eux. Mais il a poussé trop loin son amour pour Venise, en faisant servir de fond à son tableau de l'*Annonciation* la vue de la place Saint-Marc, soit par excès de naïveté, soit avec des intentions symboliques ; car le caractère de Bonifazio se prête également à ces deux suppositions.

Le tableau dans lequel il a le mieux révélé toutes ses qualités, y compris celles du cœur, est sans contredit celui du *Mauvais Riche*, qu'on s'accorde à regarder comme son chef-d'œuvre, mais sans y admirer autre chose que le mérite pittoresque proprement dit, bien que la ressemblance avouée du principal personnage avec la lourde et sinistre figure

d'Henri VIII[1], eût dû faire soupçonner qu'il y avait là des inspirations puisées à une autre source, et puisées sans concurrence. Un simple rapprochement de dates aurait suffi pour expliquer cette apparition étrange parmi les produits de l'école vénitienne peu habituée à se servir du pinceau pour stigmatiser les tyrans contemporains. Bonifazio seul eut ce courage, et il le dut à ses relations avec deux familles patriciennes qui avaient accueilli Reginald Pole dans son exil, et dans lesquelles ce proscrit de la terreur anglicane, devenu membre du Sacré Collége, compta bientôt deux collègues et deux amis, le cardinal Grimani et le cardinal Contarini; et ce fut précisément dans les deux palais qui portaient leurs noms respectifs, que se conservèrent les deux plus beaux chefs-d'œuvre de l'artiste dont nous parlons.

Jamais réfugié politique ou religieux n'inspira une vénération ou plutôt un culte comparable à celui dont Reginald Pole fut l'objet de la part de ses hôtes des lagunes. C'était auprès d'eux qu'il trouvait l'adoucissement le plus efficace à la blessure toujours saignante qu'avait faite à son cœur l'affreuse exécution de sa mère, la comtesse de Salisbury, immolée,

1. M. Taine a admirablement caractérisé cette figure : « Au milieu de cet étalage siége le maître, sanguin et sombre comme un Henri VIII, avec l'expression morne et dure de la sensualité qui se gorge sans s'assouvir. » Seulement ce n'était pas l'appétit de la chair, vivante ou morte, mais l'appétit du sang, que le peintre avait en vue.

à défaut de son fils, pour assouvir la vengeance royale.

On savait à Venise, mieux qu'ailleurs, tous les détails de ce supplice ainsi que de ceux de l'évêque Fischer et de Thomas Morus, et l'on peut croire que la pitié ne manquait pas aux victimes ni les malédictions au bourreau. Mais la sympathie n'était pas universelle. Il y avait, auprès du pont de Rialto, un palais qui était à la fois le théâtre des plus infâmes orgies et le rendez-vous des artistes et des écrivains, prosateurs ou poëtes, qui venaient faire leur cour au grand dispensateur de la renommée. Ce palais, ou plutôt ce repaire était celui de l'Arétin. C'était là que se fabriquaient les calomnies et les apologies qui étaient pour leur auteur la source d'intarissables profits et qui, sous la forme épistolaire, faisaient l'office de presse périodique dans tous les États civilisés de l'Europe. C'était là que se rendaient les arrêts en vertu desquels tel prince ou tel ministre était proclamé l'idole de ses sujets ou la lumière de son siècle, et si la louange était largement rétribuée, elle pouvait s'élever jusqu'à l'apothéose. C'est ce qui arriva pour Henri VIII, non pas au début de son règne, mais quand il avait déjà commis tous les crimes dont sa mémoire est restée flétrie, et qu'il était devenu un objet de dégoût même pour ceux qui avaient partagé avec lui les dépouilles de ses victimes. Ce fut alors que l'Arétin lui écrivit la plus basse et la plus impudente de ses lettres, dans laquelle il lui dit que *lui seul, sur la terre, excite à la*

fois l'amour, l'admiration et la terreur; que sa splendide Majesté est la chose du Christ et plus qu'un homme (cosa di Cristo e più che nomo); *que l'Italie toute entière l'adore avec le cœur, l'exalte avec la langue, le sert avec la volonté; enfin qu'il baise à genoux sa main sacrée non moins terrible que libérale*[1]. Il venait de recevoir une gratification de trois cents écus d'or!

Aussi fut-il inconsolable, quand il apprit, l'année suivante (1547), la mort de son héros, du roi selon le cœur de Dieu, *qui s'était montré propice et salutaire aux bons, autant que juste et terrible pour les méchants, et auquel ses mérites sur la terre assuraient une place dans le ciel entre David et Josué*[2]!

Voilà ce qui se publiait impunément avec l'approbation des uns, avec la connivence des autres et le silence de tous; car nulle voix ne s'éleva pour contredire le dictateur qui était alors à l'apogée de sa puissance. Son seul contradicteur fut un peintre, en qui la hauteur du caractère compensait la médiocrité du génie et qui, en peignant Henri VIII sous les traits du mauvais riche, semblait opposer à son apothéose le verset final de la parabole évangélique : *et sepultus est in inferno*[3]!

1. *Lettere*, etc., vol. IV, sept. 1546.

2. *Che fu sempre propizio e salutare ai buoni, e giusto e tremendo pei rei, il quale è ora, pei suoi meriti, collocato da Dio fra Davide e Giosuè.*

3. La preuve du succès qu'obtint ce tableau, c'est que l'artiste eut à le reproduire plusieurs fois. Outre l'exemplaire du palais

On comprend maintenant pourquoi l'artiste s'est surpassé lui-même dans cette composition qui a plus de droits à nos respects que tous les chefs-d'œuvre qui l'avoisinent. Je serais tenté de placer sur la même ligne et d'attribuer à des inspirations du même genre, *les Vendeurs chassés du Temple*, autre tableau de Bonifazio, exécuté avec une verve qui ne lui est pas ordinaire, et signalé par Lanzi comme un titre suffisant à l'immortalité. La fuite et l'épouvante des changeurs emportant leurs trésors, l'expression énergique de la colère divine, la terreur de la foule éperdue qui se précipite sous le fouet menaçant du Christ, tout cela forme une allusion manifeste aux profanations et aux spoliations dont ce même Henri VIII avait donné le signal; et s'il restait quelque doute sur l'intention de l'artiste, il suffirait de savoir que cet autre chef-d'œuvre appartenait à la famille Contarini, c'est-à-dire aux amis et aux consolateurs de Reginald Pole, qui avaient voulu perpétuer, par cette œuvre d'art, le souvenir de leur sympathie réciproque.

Cette double agression contre l'objet de son culte dut laisser une profonde rancune dans le cœur de l'Arétin ; car il rompit toutes relations avec l'agresseur, et ne les renoua qu'en 1548, c'est-à-dire un an après la mort du héros dont l'apothéose ne lui rapportait pas tous les profits qu'il avait espérés. De plus,

Borghèse, il y en a un très-beau, avec quelques variantes, à Saint-Pétersbourg.

Reginald Pole et les deux patriciens, ses amis, qui étaient les patrons de Bonifazio, siégeaient dans le Sacré Collége, et l'Arétin nourrissait l'espoir d'y siéger bientôt avec eux! L'humble artiste devenait ainsi une puissance qu'il importait de ménager, et l'aspirant à la pourpre romaine lui écrivit une des lettres les plus curieuses qui soient jamais sorties de sa plume vénale :

« Quand j'ai vu des peintures de votre main, très-aimable maître, j'ai senti la rougeur me monter au front en me rappelant combien j'étais grossier de ne jamais vous rendre visite, et de manquer ainsi aux devoirs de l'amitié et aux égards que mérite votre renommée. Ma honte cependant ne m'a pas empêché d'admirer le bel ordre de vos petites figures, la poésie et la grâce de vos inventions. . . . . .
Depuis que le très-illustre procurateur m'a entendu louer votre ouvrage avec cette compétence que me reconnaissent tous les maîtres de votre art, sa chambre est devenue pour lui le plus précieux des joyaux. Je sais bien que les tableaux que vous peignez chez vous, pour les églises, brillent d'un tout autre éclat, et c'est pourquoi je vous prie de me les montrer, sans rancune, et de permettre que j'aille demain, après Vêpres, vous confesser mes torts.....
J'irai donc sans faute, et si vous m'envoyez contre-ordre, je me consolerai en allant au palais contempler vos belles frises. »

Ce document est précieux sous plus d'un rapport; il prouve que la renommée de Bonifazio avait grandi,

que les tableaux qu'il peignait chez lui étaient des tableaux d'église, que l'Arétin avait eu des torts, et qu'il n'était pas sûr d'obtenir la permission de les réparer. Quel contraste entre ce ton et celui de sa correspondance avec les dépositaires de tous les genres de pouvoirs !

Ce fut probablement alors que Bonifazio fut chargé d'exécuter cette multitude d'ouvrages destinés à décorer certaines dépendances du palais ducal, et dont le plus grand nombre a été transporté dans l'Académie des Beaux-Arts. Comparés les uns avec les autres, suivant la différence des sujets et l'ordre présumé des dates, ils pourraient fournir la matière d'une étude curieuse, surtout si on les rapprochait des autres productions du même artiste, dispersées dans les galeries étrangères, et qui avaient, pour la plupart, la même destination. La décoration de l'hôtel de la Monnaie, de l'entrepôt du Sel, du bureau des Douanes, du Mont-de-Piété, de la direction des Revenus, et d'autres édifices affectés à des services publics, dut occuper son pinceau pendant plusieurs années ; car son biographe ne parle d'aucun collaborateur qui lui ait été donné pour accomplir cette longue tâche. Il n'en fut que plus libre dans le choix de ses sujets, et l'on dirait, en voyant tous ces saints, isolés ou accouplés, ou groupés autour d'une figure centrale, qu'il a profité de cette occasion pour multiplier leurs images au gré de sa dévotion personnelle, comme s'il avait voulu protester, à sa manière, contre les iconoclastes de

son temps, et composer, pour ainsi dire, des litanies en peinture.

Le seul ordre religieux qui ait encouragé ou partagé son goût pour ce genre de représentations, fut celui des Chartreux, dont le couvent supprimé a fourni à l'Académie des Beaux-Arts plusieurs des belles figures de saints qu'on y admire, et particulièrement celles de sainte Catherine et de saint Bruno, objets d'un culte spécial auquel une âme comme celle de Bonifazio n'avait pas de peine à s'associer.

Aucune des grandes confréries dont le patronage était si recherché, ne semble avoir été tenté d'employer son pinceau; et, quand les confréries de second ordre, comme celles de Saint-Pascal et de Saint-Théodore, réclamaient ses services, c'était pour peindre, non pas une grande composition historique ou légendaire, mais un simple tableau de dévotion, comme *la Vierge avec l'Enfant Jésus*, ou *l'Adoration des Mages*[1]. On ne se lassait pas de lui faire reproduire ce dernier sujet, à cause de la richesse de coloris qu'il avait coutume d'y déployer.

Son biographe ne fait mention que d'un seul ouvrage de longue haleine, dont la trace s'est perdue

1. Cette *Adoration des Mages* est à l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que celle qu'il avait peinte pour e Mont-de-Piété. Celle de l'hôtel de la Monnaie s'y trouve encore avec un autre tableau représentant *la Reine de Saba devant Salomon*. Un très-bel exemplaire de *l'Adoration des Mages* fait partie de la précieuse collection du comte Lochis, près de Bergame.

depuis longtemps et qui représentait, dans une série de sept tableaux, *les Triomphes de Pétrarque*. Si l'on était sûr que ce choix, entre toutes les œuvres du poëte, eût été l'effet d'une prédilection spéciale de l'artiste, on pourrait se livrer avec plus de confiance à l'appréciation de ses qualités intellectuelles et morales, et caractériser plus nettement les tendances qui lui sont propres. Nul ne peut nier la corrélation qui existe entre le génie de Dante et celui de Michel-Ange, et cette corrélation est encore plus manifeste entre les œuvres respectives de l'Arioste et de Titien. En admettant que Bonifazio ait traduit spontanément, dans la langue de son art, les plus chastes poésies de Pétrarque, on prononcerait en sa faveur une troisième corrélation du même genre, mais portant sur d'autres termes de comparaison. Jusqu'à présent, rien n'empêche d'affirmer que le pinceau le plus pur de l'école vénitienne a été celui de Bonifazio. Non-seulement on ne connaît de lui aucune peinture mythologique, innocente ou licencieuse, mais pas même une nudité purement esthétique, dans le genre de celles que se permettait Palma lui-même. Cette abstention est d'autant plus étonnante qu'à l'époque où ce dernier terminait, en 1528, sa trop courte carrière, Pierre l'Arétin, fraîchement débarqué dans les lagunes, n'avait pas encore eu le temps de s'entendre avec Titien pour inaugurer, de concert avec lui, cette ère nouvelle qu'on pourrait appeler les orgies de l'école vénitienne, et dont certaines œuvres de Giorgione

n'avaient été que le prélude; mais à l'époque dont nous parlons, qui était celle de la jeunesse de Bonifazio, ces tendances, déjà très-fortes par elles-mêmes, reçurent une impulsion nouvelle, et il fallait, pour lutter contre elles, joindre à une volonté ferme et à un désintéressement peu compris, des traditions puisées à des sources non suspectes. Nous avons vu la fière attitude qu'avait prise Pordenone vis-à-vis de son rival devenu le favori de la fortune. Sans mettre dans sa résistance une fierté aussi bruyante, Bonifazio, religieux observateur des leçons de son maître Palma, put traverser les trente années qu'il avait devant lui sans contracter aucune souillure. Mais cette indépendance ne resta pas impunie, et quand Vasari fit son premier voyage à Venise, pour recueillir les matériaux de ses biographies des peintres, non-seulement il ne tint aucun compte des ouvrages de Bonifazio, mais il ignora même son existence.

Il n'en fut pas de même de Paris Bordone, qui avait des titres non-seulement à son attention, mais même à sa sympathie. C'était un gentilhomme trévisan qui avait souvent troublé les jouissances de l'ombrageux Titien par le succès même avec lequel il reproduisait les brillantes qualités de son pinceau. Non content de l'admiration qu'avaient excitée les peintures dont il avait décoré sa ville natale et celle de Vicence, Paris Bordone était venu se poser, à Venise même, en rival et même parfois en rival heureux de celui qui, après avoir été son maître,

l'avait bassement supplanté, quand il n'avait que dix-huit ans, pour l'exécution d'un tableau destiné à l'église de *San Niccolò dei Frari*. Celui qu'il peignit plus tard pour la confrérie de Saint-Marc, et qui représente la légende du pêcheur présentant au doge l'anneau miraculeux, était une revanche d'autant plus complète que, sous le rapport de l'ordonnance, de la dégradation des plans et surtout du coloris, il pouvait, sans trop de désavantage, soutenir la comparaison avec les plus belles compositions légendaires de l'école Vénitienne. La touche, à la fois suave et ferme, produit des effets inattendus et presque magiques d'ombre et de lumière, et l'architecture, dont les lignes sont combinées avec un grand art, paraît comme baignée dans un fluide d'or.

Le succès extraordinaire qu'obtint cet ouvrage, était le sûr indice d'une vocation spéciale que l'artiste aurait probablement suivie, si sa fierté de gentilhomme avait pu s'abaisser à certains manéges auxquels Vasari, qui le connut à Venise, fait une mystérieuse allusion, en évitant soigneusement de se compromettre. Il n'est pas difficile de deviner la haute puissance ou plutôt les hautes puissances devant lesquelles Paris Bordone refusait de s'incliner. Outre son grand succès comme peintre légendaire, il en avait obtenu d'autres, non moins marqués, comme peintre de portraits, et cette concurrence menaçait de devenir dangereuse, surtout pour les portraits de jeunes femmes dont la carnation fine se

prêtait davantage à l'empâtement plus doux de ses couleurs. On peut se faire une idée de sa supériorité en ce genre, en voyant le beau portrait qui est au Louvre, et en le comparant avec ceux de Titien dans la même collection. Mais il faut se tenir en garde contre l'illusion que produit cette comparaison, si elle est superficielle. Il y a, dans le coloris de Paris Bordone, une sorte de fascination qui, pour les âmes non initiées à la fantasmagorie des couleurs, donne un faux air de mysticité à ses compositions religieuses, à son *Paradis*, par exemple, la plus importante de toutes et la plus propre à faire comprendre cette espèce de transfiguration prismatique par laquelle il cherchait à suppléer à l'absence ou à l'insuffisance des inspirations ascétiques[1].

Ce n'étaient pas les leçons qu'il avait reçues de Titien, qui auraient pu remplir cette lacune dans son éducation esthétique. Ce maître dédaigneux qui, au rapport de Vasari, *n'aimait pas beaucoup à instruire ses disciples*, n'en exerçait pas moins sur eux une influence très-prononcée, tant par le choix des sujets que par sa manière de les traiter; et cette influence, renforcée par le succès dont ils étaient témoins, se prolongeait bien au delà des années d'apprentissage. Or il y avait dans le caractère de Paris Bordone, d'après l'esquisse que nous en a tracée son biographe, un ingrédient d'épicuréisme mitigé qui lui donnait

1. Ce tableau du *Paradis*, peint pour le couvent d'Ognissanti, à Trévise, où la fille de l'artiste avait pris le voile, se trouve aujourd'hui à l'Académie de Venise.

une certaine aptitude à peindre les nudités mythologiques, et les succès obtenus par Titien et par d'autres dans l'exploitation de cette mine inépuisable, ouvraient à ses imitateurs une séduisante perspective de gloire et de profit, surtout s'ils se conformaient à la maxime fondamentale qui, dans les œuvres d'art, faisait la part aussi égale que possible à la dévotion et à la volupté. Paris Bordone, trouvant sans doute trop peu de débouché à cette marchandise dans les familles patriciennes, chercha fortune dans les pays étrangers où l'influence de l'Arétin, renforcée par celle de ses complices, dont plusieurs étaient couronnés, avait propagé ce goût comme un signe non équivoque d'émancipation intellectuelle. Une de ses premières stations dut être à Augsbourg, chez le banquier Fugger, qui aurait cru manquer à plusieurs devoirs à la fois, en n'obéissant pas à l'impulsion que donnait à l'art contemporain le chef même de l'Empire. Il faut que l'artiste ait répondu dignement à l'attente de son patron, d'abord parce qu'il en reçut une gratification de 3000 écus d'or, ensuite parce que l'Arétin, après avoir vu les peintures si généreusement rétribuées, adressait à leur auteur, en 1548, dans une lettre destinée à devenir publique, des éloges qui le mettaient sur la même ligne que Raphaël, éloges qu'il ne lui aurait certainement pas décernés s'il n'avait pas trouvé, dans l'ouvrage en question, le triple mérite qu'il désigne vaguement par trois mots dont l'acception, bien qu'indéterminée, se laisse facilement entrevoir (*vag-*

hezza, aria, novitade)[1]. Ce fut probablement d'Augsbourg que fut envoyé au roi de Pologne le tableau tant admiré dont parle Vasari et qui représentait les amours de Jupiter avec une Nymphe.

De là, le missionnaire se rendit à la cour de France où il était déjà connu comme gracieux peintre de portraits et comme peintre plus gracieux encore des aventures amoureuses des dieux et des déesses. Les dames n'employèrent son pinceau que pour le premier de ces deux genres d'ouvrages; mais le duc de Guise, appliquant, pour son propre compte, le principe d'équilibre dont Titien avait été le premier apôtre, se fit peindre un très-beau tableau d'église (*un quadro da chiesa bellissimo*) auquel servait de pendant une attrayante nudité mythologique représentant Vénus avec Cupidon. Celle qu'il peignit pour le cardinal de Lorraine, était plus attrayante encore, plus conforme au goût et à la formule de l'Arétin; elle représentait les amours de Jupiter et d'Io, et elle avait pour pendant l'image du Christ avec sa couronne d'épines! Il est probable que la jeune reine, qui était Marie Stuart, n'avait pas fait les progrès nécessaires pour goûter ce genre de profanation; car l'artiste ne reçut d'elle aucun encouragement direct; mais elle avait un médecin Milanais, nommé Candiano, qui eut l'idée ingénieuse de faire peindre pour elle une Madeleine pénitente, avec un cortége d'anges légèrement vêtues, et une Diane chasseresse, avec

1. *Lettere*, vol. V, fol. 64.

un cortége de nymphes vêtues plus légèrement encore. C'était le sublime du genre et jamais Titien lui-même n'avait rêvé un accord si parfait entre l'Évangile et la mythologie! Aussi Paris Bordone devint-il sérieusement son rival, pour ce genre d'exploits, dans le nord de l'Italie. La duchesse de Savoie voulut, à l'exemple du duc de Guise, se donner la jouissance de contempler le sommeil de Vénus et de Cupidon, et cette contemplation devait être bien douce, si l'ouvrage qui lui en fournissait l'aliment répondait à l'éloge que nous en a laissé Vasari[1].

A Milan, patrie du médecin Candiano, le succès de Paris Bordone était assuré d'avance, surtout auprès de ceux qui admettaient le système de la balance. Or, il y avait dans cette ville un certain Carlo d'Aronna, de la famille Borromée, lequel se prit d'un tel enthousiasme pour l'artiste vénitien qu'il voulut employer son pinceau à peindre des sujets de toute espèce, des portraits de famille, des tableaux d'église[2], des nudités mythologiques et bibliques, représentant d'un côté les *Aventures de Mars et de Vénus*, de l'autre *Bersabé sortant du bain sous les yeux de David. Le deuxième chant de l'Odyssée* servant de pendant au *Troisième livre des Rois!* C'était un raffinement d'équilibre auquel

1. Voir ce qu'il en dit à la fin de sa biographie de Titien.

2. Le grand et beau tableau qu'il peignit pour la chapelle de Saint-Jérôme, dans l'église de *Santa-Maria-presso-san-Celse*, s'y trouve encore aujourd'hui.

l'Arétin lui-même, avec toute la fécondité de sa profane imagination, n'avait jamais pensé!

Ce système de compensation et de corrélation, dans les jouissances esthétiques, admettait des modifications à l'infini, suivant la diversité des goûts et des caprices. Un seigneur Génois, Ottaviano Grimaldi, faisait peindre, à grands frais, son portrait en pied par Bordone, et lui donnait pour pendant un tableau dont les dimensions étaient exactement les mêmes, et qui représentait non pas une nudité mythologique, mais une figure que la plume de Vasari se refuse à décrire, et qu'il appelle laconiquement *una donna lascivissima!*

On s'étonne qu'avec des tendances si prononcées pour un certain genre de naturalisme, Paris Bordone ait été si souvent chargé de peindre des tableaux religieux dans sa ville natale; car son pinceau fut successivement employé dans presque toutes les églises de Trévise, et cette vogue se soutenait encore, en 1559, quand il peignait, à l'âge de soixante ans, dans trois chapelles de l'église de San-Polo, trois grandes compositions qui n'ont malheureusement d'autre charme que celui du coloris. On y voit un tableau de *la Résurrection*, dans lequel le type du Christ n'est pas plus satisfaisant qu'il ne l'est dans le tableau de *la Cène*, qui se trouve à Venise, dans l'église de San-Giovanni in Bragora. Si ses types de vierges n'accusent pas tout à fait la même impuissance, c'est uniquement parce qu'il a su y mettre une certaine grâce superficielle qui satisfaisait les

exigences de la piété populaire, bien que l'artiste n'eût aucune sorte de vocation pour les images de dévotion proprement dites.

Son premier modèle avait été Giorgione; mais il y avait, dans la nature héroïque et passionnée de ce dernier, des éléments complétement étrangers à celle de Paris Bordone. Celui-ci était un vieillard presque sexagénaire, quand il peignait, en France et en Lombardie, les nudités mythologiques et autres dont nous avons parlé plus haut; tandis que Giorgione, entraîné par une verve plutôt fougueuse que licencieuse, cherchait, dans l'exploitation de ce genre de sujets, un moyen de progrès qui fût en harmonie avec la tournure de son imagination. Une autre différence ou plutôt un autre contraste entre ces deux artistes était celui qui résultait de l'opposition de leurs aptitudes, comme peintres de portraits. Bien que, sous ce rapport, Paris Bordone fût presque regardé comme l'égal de Titien, jamais son pinceau n'approcha de celui de Giorgione pour exprimer l'héroïsme militaire. Le guerrier de son goût était celui qu'on voit dans la galerie du Louvre, et les portraits qui convenaient le mieux à la mollesse de son pinceau, étaient les portraits de femmes, surtout quand il les peignait se baignant en groupes gracieux, à la manière des nymphes, comme dans le tableau tant admiré qui se trouve à la galerie du Belvédère. Tout cela ne l'empêchait pas d'avoir pour confesseur le curé de Saint-Jean-et-Paul et de recommander sincèrement son âme à Dieu et à toute la cour céleste dans son tes-

tament qu'il fit dès l'année 1563, bien que sa mort n'ait eu lieu qu'après la bataille de Lépante.

Andrea Schiavone appartient aussi à l'école de Titien, dans ce sens qu'il étudia ses OEuvres, pour s'approprier autant que possible, sinon ses inspirations, qu'il n'avait pas lieu d'envier, du moins quelques-unes des qualités de son coloris, et l'on ne saurait nier que, sous ce dernier rapport, il n'ait souvent égalé son modèle, qui daigna quelquefois être aussi son patron, et alléger pour lui le fardeau de misère qu'il porta pendant toute sa vie. On le voyait errer, pauvrement vêtu, sous les portiques de la place Saint-Marc, où il venait offrir ses services, tantôt aux maîtres maçons qui employaient son pinceau à la décoration extérieure des palais, tantôt aux tabletiers et aux ébénistes qui lui faisaient peindre des coffres, des armoires, et autres meubles du même genre. C'était ainsi qu'avait commencé Giorgione, dont la manière avait encore plus d'attraits pour lui que celle de Titien, et il lui arriva parfois de combiner très-heureusement les études qu'il faisait sur l'un et sur l'autre. Mais il lui survint une tentation étrange à laquelle il ne sut pas résister, ce fut de se donner un troisième maître ou plutôt un troisième modèle dans Parmigianino (le Parmesan), dont les ouvrages, et surtout les gravures exercèrent sur lui une véritable fascination mêlée d'une dose d'émulation assez forte pour le transformer lui-même en peintre-graveur. Les produits de cette seconde vocation donnent lieu à des rapprochements ou plu-

tôt à des contrastes très-curieux. Tout ce qu'il a gravé, d'après ses propres dessins, ou d'après ceux de Parmigianino, se ressent de l'élégante afféterie qui caractérisait l'école de Parme, tandis que les autres gravures, faites d'après Titien, ou d'après des marbres antiques, ont conservé le caractère des originaux, et se font remarquer par un style plus mâle et plus classique.

Il y eut donc, dans l'éducation artistique de Schiavone, un mélange de tendances et d'influences très-diverses; mais il est évident que, dans ce mélange, ce furent les éléments de décadence qui prévalurent, et qui, implantés ou fortifiés par lui dans l'école Vénitienne, vinrent s'ajouter à d'autres éléments du même genre, dont les germes y avaient été déposés par d'autres avant lui.

Son imagination s'était familiarisée trop exclusivement avec les sujets mythologiques, pendant son premier apprentissage, pour lui permettre de cultiver, avec grand succès, la branche la plus importante de son art. Aussi, ses tableaux de dévotion étaient-ils très-rares dans les églises de Venise, ainsi que dans les maisons particulières; et, s'il peignit *saint Jérôme dans le Désert*, *Moïse sauvé des eaux*, *David et Goliath*, *le Sacrifice d'Abraham*, *le Mariage de sainte Catherine*, *l'Enlèvement de Ganymède*, *la Flagellation*, *la Femme adultère*, et d'autres sujets évangéliques ou bibliques, ce fut bien plus pour faire sa cour à Titien qui les avait traités tous avant lui, que pour obéir à une impulsion

religieuse, ou même esthétique. Aussi, ne faut-il chercher ni grandeur ni noblesse dans ses types, pas plus dans celui de la Vierge que dans celui du Christ. Quant à la notion de l'idéal ascétique ou de l'idéal héroïque, on peut dire qu'elle lui fut complétement étrangère, bien que ce double idéal fût le vrai mobile du grand mouvement de régénération qui se passait sous ses yeux, et dont il vit l'explosion, en 1570, probablement sans la comprendre.

Ce n'était pas Titien qui pouvait éclairer là-dessus son intelligence, pas plus que Vasari qui, pendant son séjour à Venise, en 1540, lui faisait peindre, comme acheminement à un haut patronage, la victoire que Charles-Quint venait de remporter sur Barberousse; pas plus que l'Arétin, qui affectait de le prendre sous sa protection et qui était flatté que son protégé fît porter d'abord chez lui, comme chez l'oracle infaillible du goût, toute peinture, *religieuse ou lascive*, qui occupait son pinceau[1]. C'était par suite de cette condescendance, que les procurateurs de Saint-Marc, pleins de déférence pour ses deux protecteurs, l'avaient associé aux autres peintres chargés de décorer les plafonds de la bibliothèque que venait de construire Sansovino; et je crois qu'on pourrait faire remonter à la même source la préférence flatteuse accordée

1. *Lettere*, etc., vol. IV, fol. 222. Cette lettre, écrite en 1548, a pour but de reprocher à l'artiste son ingratitude filiale, parce qu'il ne vient plus, comme autrefois, tout montrer à son patron. *Non mai dipingendo cosa lasciva ne santa, che in casa non me la faceste portare a vedere.*

par le seigneur de Collalto au pauvre Schiavone, pour la décoration extérieure et intérieure de son château de San-Salvatore, près de Trévise; car ce personnage, dont les aventures romanesques pourraient fournir la matière d'une très-intéressante digression, s'était laissé captiver par les qualités superficielles de l'Arétin et avait été dupe, comme tant d'autres, de cette fausse jactance militaire dont il couvrait ses vices.

On devine d'avance que les peintures exécutées sur une telle recommandation et par l'ordre d'un adepte si docile, devaient offrir un curieux contraste avec celles qu'avait tracées, dans le même lieu, quelques années auparavant, le chaste pinceau de Pordenone. Il est vrai que celui-ci avait à décorer une chapelle, tandis que Schiavone avait à décorer une façade et un plafond, deux genres de décorations dans lesquelles il avait déjà fait ses preuves et pour lesquelles il avait, outre ses propres inspirations, celles qu'il avait puisées à l'école de Titien et dans ses ouvrages. Aussi les nudités mythologiques n'y furent-elles pas épargnées, et l'artiste, saisissant l'occasion d'offrir un hommage indirect à son maître, reproduisit, non pour la première fois, l'éternelle histoire de la Danaé parée de tous les charmes qui motivèrent la pluie d'or, et l'histoire plus éternelle encore de la Vénus endormie sur les fleurs et sous les yeux d'un Satyre que l'Amour a blessé d'une de ses flèches.

Ceci ne prouve pas qu'Andrea Schiavone ait été un peintre plagiaire. Il eut, au contraire, son originalité propre, non-seulement pour le dessin et le

coloris, mais aussi quelquefois pour l'invention des sujets tant religieux que mythologiques, et je signalerai, dans ce dernier genre, une riche et gracieuse composition où il s'est surpassé lui-même, et qui représente Jupiter nouveau-né servi par des nymphes qui cherchent à le distraire par leurs chants.

Il n'en est pas moins vrai qu'il ne fit que des additions insignifiantes aux procédés de son maître, et qu'on peut dire de lui, comme de ses deux condisciples Bonifazio et Paris Bordone, qu'ils n'introduisirent aucune innovation importante dans l'école Vénitienne. Il n'en fut pas de même des deux autres élèves de Titien dont il nous reste à parler, et sur esquels son influence fut bien plus courte et bien plus restreinte. Ces deux élèves privilégiés étaient Bassano et le Tintoret.

Bassano fut encore plus naturaliste que Titien, mais il le fut d'une tout autre manière. Il le fut plus minutieusement, plus prosaïquement, mais aussi beaucoup plus innocemment; le premier resta toujours bien loin derrière son maître pour la reproduction pittoresque des magnificences de la nature, bien que celles qu'il avait sous les yeux dans sa ville natale, ne fussent pas inférieures à celles que le peintre de Cadore avait dans la sienne; mais il n'était pas doué de cette imagination synthétique qui fait saisir, entre les objets naturels, les rapports les plus propres à faire ressortir leur valeur poétique. Il s'appliquait avant tout et même exclusivement, à les rendre tels qu'ils étaient, dans leur *réalisme* le plus vulgaire.

En un mot, Bassano fut un peintre de genre, et c'est en cela que consiste l'innovation qu'il introduisit dans l'école Vénitienne.

Ses habitudes domestiques, le cercle restreint de ses idées, la bonhomie de son caractère, la simplicité de ses mœurs, son aptitude à la vie de famille, son séjour presque permanent dans son cher faubourg de Bassano qu'il appelait *sa petite Venise*, toutes ces circonstances réunies étaient on ne peut plus favorables à la satisfaction et au développement de ses goûts presque rustiques. Non-seulement il prenait ses modèles au hasard, dans la vie commune, sans distinction de types ni de costumes, mais il étudiait avec amour tout ce qui se rapportait aux travaux rustiques, les animaux, les instruments de labour, les produits des champs et jusqu'aux moindres ustensiles de ménage.

Cette innocente passion, combinée avec la lecture assidue de la Bible, ouvrait à l'artiste une mine inépuisable qu'il ne cessa d'exploiter pendant toute la durée de sa longue carrière, et qui ne fut pas sans influence sur les vertus héréditaires de cette famille patriarcale. C'était uniquement par ce côté pratique et non par la sublimité des aspirations, qu'elle se mettait en contact avec l'idéal. Le père, tout en nourrissant son âme des livres saints, y cherchait des sujets qui pouvaient se prêter à sa délectation favorite, et les héros bibliques avaient moins d'attraits pour lui que les pasteurs, à cause du cortége d'animaux dont ceux-ci étaient entourés. Mais son

personnage de prédilection était Noé à cause du grand rôle qui lui était dévolu comme conservateur de la création animale. Après lui venaient Jacob et les autres patriarches avec leurs troupeaux auxquels le peintre, dans sa préoccupation naïve, assignait souvent un rôle plus important qu'à leur maître.

Ce fut par des motifs analogues qu'il préféra, entre tous les sujets du nouveau Testament, celui de *la Nativité du Sauveur*, et qu'il peignit *l'Adoration des bergers* plutôt que *l'Adoration des Mages*. Mais la présence des animaux, soit dans l'étable, soit dans le fond du paysage nocturne, n'était pas la seule cause de cette préférence. Les effets de lumière, dans l'une et l'autre de ces compositions, étaient pour lui un autre attrait qui finit par devenir un piége, dans ce sens qu'il subordonna peu à peu les combinaisons poétiques et pittoresques aux combinaisons optiques, traitant les figures de ses tableaux comme si elles n'avaient été pour lui que des corps lumineux ou des corps sombres, et les faisant servir à réfléchir les rayons du soleil ou n'importe quelle lumière artificielle, de sorte qu'on pourrait le regarder, sous ce rapport, comme le précurseur de Rembrandt. Mais, sous d'autres rapports plus essentiels, il accéléra les progrès de la décadence, et il les accéléra d'autant plus sûrement que la nouveauté de sa touche lui faisait pardonner non-seulement les incorrections de son dessin et le décousu de son ordonnance, mais aussi la vulgarité et la promiscuité de ses types; car il faisait poser les mêmes modèles, plus ou moins

rustiques, pour la Vierge avec son enfant dans la crèche, pour la ménagère portant des poules ou récoltant le foin, pour la reine de Saba devant Salomon, pour la Madeleine pécheresse ou pénitente, et par conséquent pour la femme adultère, que Bassano peignit, sans vocation, comme une taxe traditionnelle payée par tous les peintres de l'école Vénitienne.

Tous ces inconvénients n'empêchèrent pas que ses tableaux ne fussent très-recherchés, non-seulement à Venise où l'on en voit encore un bon nombre, mais aussi à Padoue, à Vicence, à Brescia, et jusque dans la capitale de l'Autriche où l'empereur Rodolphe II voulut l'attirer, parce qu'il regardait comme autant de merveilles les douze tableaux qu'il avait reçus de lui, et qui représentaient la série des tableaux champêtres correspondant aux douze mois de l'année. Enfin les succès de l'artiste déconcertèrent si bien la critique et dépassèrent tellement ses prévisions, qu'au lieu de mettre à contribution ses facultés inventives, il se contenta de faire copier et recopier à l'infini, par ses fils et par ses disciples, les produits, de plus en plus vulgaires, de son infatigable pinceau, et ce fut ainsi qu'il contribua très-innocemment, dans ses vieux jours, à la décadence de l'école Vénitienne, pendant qu'un autre artiste, moins innocent, mais beaucoup plus hardi, la précipitait dans la même voie par la puissante impulsion de son génie. On comprend que je veux parler ici de Jacopo Robusti auquel son premier métier, qui était celui de son père, fit donner le nom de *Tintoretto*.

C'était la première fois, depuis Bellini, que Venise produisait un peintre dont elle eût quelque raison d'être fière, ce qui ne rendit pas moins rude l'apprentissage de celui-ci. La rapidité même de ses succès fut la première cause de ses misères. Admis, à dix-huit ans, dans l'atelier de Titien (1529) quand celui-ci, devenu le favori de Charles-Quint, était dans toute la plénitude de son talent et de son orgueil, il montra bientôt des dispositions si extraordinaires, que son maître en prit ombrage et le renvoya au bout de quelques jours, mais sans le perdre de vue; car il avait soupçonné en lui un rival futur, et ce soupçon, dans une âme aussi bassement jalouse, ne devait pas rester stérile.

Le jeune Tintoret ne perdit pas courage. Apres avoir complété son éducation par l'étude des modèles antiques et par celle des dessins pris sur les ouvrages de Michel-Ange, il posa nettement le problème dont la solution devait être le but suprême de son activité dévorante, et, pour l'avoir toujours présent à l'esprit, il écrivit cette formule ou plutôt cette devise sur le mur de sa chambre : « Le coloris de Titien et le dessin de Michel-Ange. » C'était une erreur analogue à celle dans laquelle devait tomber, un peu plus tard, l'Ombrien Baroccio, quand il fondait l'espoir d'une régénération de l'art sur l'alliance du dessin de Michel-Ange avec le coloris du Corrége.

Il y avait déjà longtemps que les hardiesses du grand artiste florentin avaient trouvé des partisans dans les lagunes. C'était Pordenone qui avait donné

le premier exemple, mais en gardant presque toujours une juste mesure, et en ne démentant jamais, par une imitation servile, les traditions de son école. Titien, qui écoutait beaucoup trop les suggestions de Vasari et celles de son amour-propre, fit un pas de plus, mais seulement un pas, dans cette voie dangereuse, et Tintoret eut la faiblesse de croire qu'en l'y laissant bien loin derrière lui, il pourrait à la fois se venger de ses dédains et des rigueurs de la fortune.

Il se mit donc à étudier, sur des modèles vivants, les attitudes les plus violentes et les raccourcis les plus imprévus dont ils étaient susceptibles, se réservant de combiner les unes et les autres de la manière la plus propre à satisfaire sa fougueuse imagination, et ne perdant jamais de vue le rôle transcendental qu'il destinait aux nudités tant anatomiques que dynamiques. Pour mettre sa science au niveau de ses inspirations, il bravait les exhalaisons des cadavres putréfiés ou écorchés afin de se faire une idée bien exacte de l'insertion des muscles et de leurs fonctions, et il rectifiait ou perfectionnait, par des observations sûres et multipliées, les applications que ses devanciers avaient faites de l'optique à la peinture. C'était ainsi qu'il se fabriquait des ailes icariennes, pour s'élever, *insuetum per iter,* à des hauteurs où nul rival ne pourrait le suivre et d'où son pinceau privilégié laisserait tomber des chefs-d'œuvre qui exciteraient la stupéfaction de ses contemporains.

En effet, son attente ne fut pas trompée, ou du moins elle ne le fut que dans une mesure très-com-

patible avec le sentiment de sa supériorité. Peu à peu il parvint à triompher à la fois et de ses rivaux et des traditions de l'ancienne école, auxquelles il eut la triste satisfaction de survivre, sans y avoir rien substitué qui pût arrêter la décadence dont il avait été l'aveugle promoteur et dont les symptômes n'étaient nulle part plus visibles que dans ses œuvres. Ses contemporains, qui ne prévoyaient pas ce dénoûment, ne pouvaient pas le faire entrer dans leurs éléments d'appréciation. Mais la postérité, plus riche en termes de comparaison et pourvue de moyens plus sûrs pour remonter des effets aux causes, est tenue de juger les conquérants et les novateurs dans le domaine de l'art, comme elle juge les conquérants et les novateurs dans le domaine de la politique, c'est-à-dire d'après les résultats, bien constatés, de leurs innovations ou de leurs conquêtes.

Rien ne pouvait être plus hardi que le programme par lequel Tintoret débuta dans sa carrière; mais comment l'a-t-il rempli et l'a-t-il rempli jusqu'au bout? Nous offre-t-il vraiment dans ses œuvres, même les plus admirées, cette alliance, si présomptueusement promise, du dessin de Michel-Ange et du coloris de Titien? La réponse à ces questions varie, non-seulement suivant les dates, mais aussi suivant la nature des ouvrages à l'occasion desquels on les pose. Ce n'est pas toujours dans les compositions auxquelles il attachait le plus d'importance, que Tintoret s'est montré grand coloriste, et, sous ce rapport, il a plus perdu que gagné, en avançant dans

sa carrière. La branche de l'art dans laquelle il se montra l'égal de Titien, fut précisément celle qui se prêtait la moins aux excentricités de son imagination, je veux dire le portrait, et les chefs-d'œuvre qu'il a laissés en ce genre, sont assez nombreux pour donner une idée de ce qu'il aurait pu faire, s'il avait su tempérer la fougue de son génie. Son portrait du Doge Mocenigo, dans l'Académie des Beaux-arts, peut soutenir la comparaison avec tout ce que l'école Vénitienne a produit de plus parfait, et l'on a souvent occasion d'appliquer le même jugement à d'autres ouvrages dispersés dans les collections des pays étrangers, particulièrement dans celles d'Angleterre, où l'on trouve plusieurs portraits de doges et de sénateurs, presque tous anonymes, mais d'une touche assez vigoureuse pour faire oublier l'intérêt qui s'attache à l'individualité nominale. Les succès de Tintoret, dans cette espèce de naturalisme, furent si décisifs, et les comparaisons entre lui et son rival plus qu'octogénaire, furent si souvent à son avantage, que la palme cessa presque de lui être disputée, même après que l'heure de la décadence eût sonné pour lui. Outre les portraits en buste et les portraits en pied destinés à jouer, dans les familles patriciennes, le même rôle que les images des ancêtres chez les Romains, on lui faisait exécuter de grands tableaux de dévotion dans lesquels des sénateurs, ou des procurateurs de Saint-Marc ou des magistrats quelconques étaient peints humblement agenouillés devant la sainte Vierge ou devant saint Marc,

et revêtus des insignes de leurs fonctions. Une composition de ce genre, qui se trouve dans l'église des saints Jean-et-Paul, suffit pour donner une idée des innovations qui s'introduisaient dans les tableaux de dévotion, tant pour les dimensions que pour l'ordonnance, si différente de celle de Bellini et de son école. Les figures accessoires empiétent peu à peu sur la figure principale et l'idée d'invocation fait place à l'idée de commémoration. D'autre fois le tableau est transformé, au moyen d'une devise ou d'une maxime, en une véritable prédication, comme dans celui du Musée de Berlin, où l'on voit l'évangéliste saint Marc introduisant trois procurateurs qui ont pris pour devise fraternelle *tres et unus*, et résumant son instruction par cette parole solennelle : *pensate la fin*.

On ne comprend pas pourquoi Tintoret a si rarement peint des portraits de femme; car ses peintures mythologiques ne laissent aucun doute sur son aptitude à exprimer, avec non moins de perfection que Titien, les nuances les plus délicates de la carnation féminine. Je me contenterai de citer quelques ouvrages dans lesquels on dirait qu'il a voulu se venger des comparaisons souvent injustes qu'on faisait entre son rival et lui, sous le rapport de la délicatesse de la touche et de la transparence du coloris, deux qualités éminentes du pinceau de Titien et que les progrès de l'âge n'avaient nullement affaiblies. L'un des chefs-d'œuvre dont je veux parler, se trouve dans une petite salle du palais ducal (*l'anti-collegio*) et représente *Bacchus et Ariane dans l'île de Naxos*.

Le sujet n'était pas neuf, pas plus que celui de *Léda caressée par le Cygne;* mais il les traita l'un et l'autre avec tant de verve et d'originalité, sans rien sacrifier à la fougue de son imagination, qu'il sembla être entré dans une voie nouvelle. On fut encore plus émerveillé de son tableau de la *Voie lactée*, dans lequel, malgré la bizarrerie des lignes, il a su rendre la Reine de l'Olympe plus attrayante que ne l'avait fait aucun autre peintre avant lui, ce qui n'implique aucune notion d'idéal ou de majesté divine. Cette même restriction s'applique à son tableau des *Neuf Muses*, l'une des productions les plus exquises et en même temps les plus savantes, je ne dis pas seulement de Tintoret, mais de toute l'école Vénitienne. Seulement on regrette que, dans l'intérêt de sa science anatomique et pittoresque, il ait supprimé le léger costume dont les sculpteurs antiques avaient l'habitude de revêtir ces chastes filles de Jupiter. On regrette encore plus qu'après avoir peint le même sujet, avec les trois Grâces, pour l'empereur Rodolphe II, il ait tracé, pour le même prince, l'histoire d'Hercule et Jole, qui trouva plus d'un admirateur à Venise. Mais ce qui est plus regrettable que tout et imprime une tache à sa mémoire, c'est qu'ayant à peindre, pour le roi Philippe II, un tableau représentant *le Lavement de pieds*, il lui donna pour pendant *le Bain de Calisto!* C'est la seule prévarication de ce genre dont son biographe fasse mention; mais il était impossible de pousser plus loin la profanation.

L'exploitation des nudités mythologiques et autres aurait pu être pour Tintoret une branche lucrative de commerce. C'était par un exploit de ce genre, c'est-à-dire en peignant une figure de femme nue sur le palais Zeno, qu'il avait commencé, dit Ridolfi, à exciter l'attention des Vénitiens. Bientôt d'autres peintures murales, exécutées sur le Rialto et auxquelles Titien lui-même ne put refuser son suffrage, vinrent confirmer l'impression déjà produite, et ce double succès, joint à celui qu'obtinrent, à l'exposition de la place Saint-Marc, le portrait de son frère et le sien, le lança, comme un cheval fougueux mais bien dressé, dans l'immense arène qui s'ouvrait à son imagination.

Ses études préparatoires avaient été assez longues et assez sérieuses pour le garantir d'un grand nombre d'écueils. Mais comment auraient-elles pu régler l'éruption d'un volcan dont la lave bouillonnante n'avait d'autre issue que celle qui lui était offerte par les grandes toiles ou les grandes surfaces sur lesquelles l'artiste promenait son brûlant pinceau? Jamais l'inspiration ou plutôt la verve artistique n'avait pris des formes si étranges, et si la Grèce avait produit un génie d'une énergie si exubérante et si sauvage, elle l'aurait regardé comme un nourrisson répudié d'Apollon et des Muses.

Comment conciliera-t-il ce besoin de produire sans fin et sans frein, avec les lois que la tradition, d'accord avec le bon goût, a imposées aux peintres qui traduisent, à leur manière, ce qu'il y a de plus impo-

sant, de plus consolant et de plus touchant dans les Saintes Écritures? L'expédient dont se servira l'artiste, doué de cette activité dévorante, sans la moindre notion de l'idéal, sera nécessairement l'improvisation, avec des intermittences qui deviendront de plus en plus rares, à mesure que l'engouement toujours croissant dont il sera l'objet, rendra la critique plus timide et enfin muette. C'est grâce à ces intermittences dont les produits sont faciles à reconnaître, qu'on se peut donner de loin en loin, le temps de respirer dans la course haletante à laquelle se condamne celui qui veut suivre Tintoret à travers les vastes surfaces qu'il a couvertes de ses compositions tant religieuses que patriotiques.

Celle qui excita le plus d'enthousiasme et souleva le plus de rumeur, se voit encore aujourd'hui à Venise. Elle représente le miracle opéré par saint Marc en faveur d'un esclave brutalement torturé pour avoir fait un pèlerinage illicite à son tombeau. Comme ce n'était pas un tableau d'autel, mais un tableau de confrérie, l'artiste se trouvait à l'aise, pour faire ressortir, à son gré, le côté dramatique et le côté pittoresque de son sujet, et pour appliquer largement les procédés dont une longue étude l'avait rendu maître. Cette application fut faite avec une audace qui charma les uns et scandalisa les autres. Jamais l'intérêt religieux ou légendaire n'avait été si complétement sacrifié à l'intérêt scientifique ; jamais l'intervention miraculeuse d'un saint n'avait été si matériellement et si lourdement représentée ; jamais

on n'avait mis tant d'agitation et de confusion dans une scène de ce genre; mais les membres les plus habiles de la confrérie, loin d'élever aucune objection, voulurent que l'artiste fût chargé de peindre trois autres miracles du même saint, savoir : une intervention semblable à la précédente au milieu des horreurs d'une tempête, puis une âme qui s'élève vers le ciel, laissant le corps qu'elle habitait se décomposer par la pluie, enfin les contorsions d'un possédé qu'on exorcisait sous les sombres reflets d'une lumière lointaine, trois sujets choisis tout exprès pour donner à Tintoret l'occasion de déployer, sous de nouveaux aspects, les qualités merveilleuses qu'on avait tant admirées dans sa première composition. Mais ce furent les défauts de ces qualités qui parurent, au lieu de la progression qu'on avait attendue de lui, et les juges clairvoyants parurent dès lors pressentir les ravages qu'un génie si rebelle à toutes les règles, ne pouvait manquer de faire dans une école déjà penchée vers la décadence[1].

Ce résultat était d'autant plus inévitable, que cette école était alors assaillie de tous côtés par des influences étrangères. D'une part, le maniérisme de l'école de Parme s'y introduisait par l'entremise de Schiavone, de l'autre, le maniérisme de l'école romaine y pénétrait ou plutôt s'y précipitait par plusieurs brèches à la fois, grâce aux intelligences que

1. Le premier de ces tableaux se trouve à l'Académie des Beaux-arts. Il y en a deux autres à l'entrée de la bibliothèque de Saint-Marc.

leurs représentants entretenaient dans la place, et surtout grâce au zèle actif de Vasari et de l'Arétin, les deux patrons du Florentin Salviati qui supplantait souvent les artistes indigènes pour la décoration tant extérieure que intérieure des palais, et même souvent pour celle des églises. Une autre influence presqu'aussi pernicieuse était celle de Battista Franco, Vénitien seulement par la naissance et qui, après avoir passé sa vie à étudier, sans aucun fruit, les ouvrages des grands dessinateurs de Rome et de Florence, s'était prévalu de la protection de Titien, pour se faire allouer des travaux où il avait pour concurrents les premiers peintres de l'école Vénitienne. Tintoret, qui était un de ces concurrents et dont les rapports avec lui étaient ceux d'un géant avec un pygmée, ne soupçonnait pas ce qu'il pouvait y avoir de commun dans leurs tendances respectives, pas plus qu'il ne soupçonnait la portée de son propre rôle comme démolisseur des traditions auxquelles l'école nationale devait sa grandeur et son originalité. Jamais on ne vit un pareil génie dominé par une illusion si étrange et il faut ajouter si contagieuse. Des phénomènes analogues se sont produits à certaines époques, dans les faits qui constituent l'histoire intellectuelle des peuples, mais jamais sur une si vaste échelle, ni avec des conséquences si faciles à déduire; de sorte que la puissance gigantesque de l'artiste prodigieux dont nous parlons, pourrait se comparer à celle de Polyphème, après que son œil unique eut été crevé par le roi d'Ithaque.

Voilà le point de vue où il convient de se placer, pour juger les produits successifs de cet infatigable pinceau. Pendant les trente années qui suivirent son grand succès à la confrérie de Saint-Marc, il couvrit à lui seul une plus grande étendue de surfaces que tous les autres peintres vénitiens. Pour lui, l'effet général était tout, comme dans la peinture de décoration, et il savait concilier la rapidité de son improvisation avec l'emploi des artifices techniques les plus propres à dissimuler les incorrections de son dessin. Jamais on ne vit un accapareur si rusé, si persistant et si passionné. Pour satisfaire cette passion vraiment dominante, il sacrifiait toutes les autres, y compris celle du gain, et ses prodiges de désintéressement, quand il s'agissait d'un couvent ou d'une confrérie, rendait toute concurrence impossible. De là l'impérieuse nécessité de faire vite, de peur d'être devancé dans une tâche qu'il convoitait. De là aussi une décadence inévitable dont l'Arétin, qui n'était pourtant pas son ami, lui signalait le danger, dès l'année 1548, tout en joignant ses félicitations à celles de tant d'autres sur le fameux tableau du *Miracle de saint Marc*[1]. Mais on eût dit qne Tintoret, quand il avait le pinceau à la main, était saisi d'une sorte de vertige entretenu par sa prodigieuse facilité d'exécution. Il entassait les figures les unes sur les autres, multipliant, au gré de son imagination

1. *Beato il nome vostro, se reduceste la prestezza del fatto in la patientia del fare.*

fantastique, les contorsions et les raccourcis et, traitant les épisodes qui prêtaient à la violence ou à la terreur, avec une prédilection qu'il ne cherchait pas à dissimuler.

Sa jouissance dut être complète, quand il peignit, dans l'église de *la Madonna dell'orto*, *l'Adoration du Veau d'or et le Jugement dernier*, deux sujets éminemment adaptés aux tours de force les plus imprévus, et dont il s'était sans doute réservé le choix, à titre de compensation pour son travail gratuit. Le second surtout avait pour lui un attrait tout particulier, à cause de l'impression encore récente qu'avait produite à Venise, comme dans le reste de l'Italie, la fameuse fresque de la chapelle Sixtine, et Tintoret n'était pas assez modeste pour désespérer d'égaler Michel-Ange. Il l'égala en effet, et même on pourrait dire qu'il le surpassa, mais ce fut en exagérant sa *manière*, sans s'approprier la grandeur de son *style*, qu'il ne fallait pas chercher uniquement dans la grandeur des dimensions. Vasari nous dit qu'en voyant, pour la première fois, *cette invention extravagante*, il resta d'abord stupéfait, mais que ensuite il lui sembla qu'elle avait été peinte pour rire (*pare dipinta da burla*). Il y avait des damnés de tout âge et de tout sexe, des corps à des degrés divers de putréfaction et de résurrection, des perspectives infernales et des perspectives célestes, du christianisme et du paganisme; car Caron y figurait nécessairement avec sa barque, non pas comme imitation servile de Michel-Ange, mais comme complé-

ment d'effet pittoresque. Le côté sérieux du sujet était celui dont l'artiste s'était le moins préoccupé, et l'on peut légitimement douter que l'artiste, en présence de son propre ouvrage, ait jamais eu la tentation de méditer sur sa fin dernière.

Mais les religieux du couvent, ravis de voir affluer dans leur église la foule des admirateurs, voulurent donner un nouvel aliment à cette admiration, en employant le pinceau de Tintoret à peindre pour eux plusieurs autres tableaux de moindres dimensions, dont les plus importants et les moins négligés sont *la Présentation de la Vierge*, et surtout *le Martyre de sainte Agnès*, produit d'un effort momentané que l'artiste avait dû faire sur lui-même, mais qu'il renouvela rarement ensuite dans ses compositions religieuses, comme on peut le voir en parcourant les églises de Venise, où la multitude de ses œuvres jointe à leur médiocrité, sous le rapport de l'inspiration, fatigue encore plus l'esprit que les yeux. Cette double lassitude se fait surtout sentir dans l'église de *San-Giorgio maggiore*, et elle se ferait sentir encore davantage à l'Académie des beaux-arts où sont accumulés tant de tableaux du même maître, si les regards ne pouvaient pas s'y reposer sur quelques chefs-d'œuvre exécutés par lui dans ses moments lucides. Il y a plusieurs portraits qui ne le cèdent en rien à ceux de Titien, ni pour la touche, ni pour le caractère. Il y a une belle nudité qui, sans être mythologique, peut disputer la palme à celles de son rival, et est tout aussi

dépourvue d'idéal que les siennes, bien qu'elle représente la Mère du genre humain dans le paradis terrestre. Il y a deux compositions représentant *la Femme adultère devant le Christ*, et ce ne sont pas les seules qui lui aient été inspirées par ce sujet devenu de plus en plus obligatoire[1]. Il trouva même moyen de le rendre plus attrayant pour les amateurs de science anatomique, en y introduisant des figures accessoires dans un état de nudité complète. L'histoire de *Suzanne au bain*, l'intéressait au même titre, et il ne se contenta pas d'exercer une fois son pinceau sur ce thème biblique, objet d'une véritable désécration, depuis que Titien l'avait mis à la mode; mais il y aurait de l'injustice à confondre le naturalisme de ce dernier avec celui de Tintoret, bien qu'il ait poussé quelquefois très-loin la complaisance pour ses patrons. Il avait puisé trop peu d'inspirations dans le commerce de l'Arétin, et son attitude vis-à-vis de lui avait été trop fière et parfois trop menaçante, pour lui permettre d'aspirer au genre d'initiation dont ce corrupteur des intelligences encore plus que des âmes, réservait le bénéfice à ses adeptes.

Au reste, lors même que cette sourde antipathie eût éclaté en hostilité ouverte, Tintoret n'en aurait pas longtemps souffert; car l'explosion d'enthousiasme qui le plaça au premier rang de l'école vénitienne, coïncide, à peu d'années près, avec le coup

1. Outre ces deux compositions, il y en avait une autre au palais Vidmani, et une quatrième qui fut peinte pour le vicomte Basile Feilding, grand amateur de tableaux vénitiens.

d'apoplexie qui fit disparaître l'Arétin, sans regret et sans bruit. Titien, qui avait plus de quatre-vingts ans, n'était plus un rival à redouter, surtout pour la rapidité de l'exécution, et ce genre de mérite passait maintenant avant tous les autres. C'était comme un vertige qui, après avoir gagné les confréries, les ordres religieux et surtout les ordres en décadence, comme les Bénédictins, avait fini par tourner les têtes les plus sages et même celles que l'âge avait le plus blanchies.

Grâce à cette fascination réciproque, on voyait surgir successivement, et presque simultanément, sur les différents points des lagunes, de véritables moissons de peintures, comme si le précepte de *croître et de multiplier* avait été étendu à cet ordre de créations. On comprend que cette croissance et cette multiplication n'étaient pas précisément des conditions de progrès. Aussi, ne suis-je pas obligé d'apprécier, en raison directe des masses, les œuvres colossales qui en furent le produit, et je suis sûr que ceux d'entre mes lecteurs qui les auront visitées sur les lieux mêmes, me pardonneront sans peine mes abréviations et même mes omissions.

Il faut cependant consacrer quelques heures à la contemplation ou, si l'on veut, à la critique des peintures de la confrérie de saint Roch, monument d'audace cyclopéenne auquel on ne peut rien comparer dans tout le domaine de l'art moderne. L'édifice était neuf et magnifique, et l'on voulait que la décoration intérieure fût digne de l'architecture qui était l'ou-

vrage de Sansovino. Pour atteindre ce but on avait fait appel aux peintres les plus habiles; mais Tintoret qui avait peint d'avance à huis clos le sujet qui devait être mis au concours, offrit, selon sa coutume, de la terminer gratuitement, pour acquitter, disait-il, certaines obligations qu'il avait à saint Roch, et ce fut ainsi qu'il se débarrassa de ses quatre compétiteurs[1].

Cette présomption paraît incroyable, quand on a passé en revue les cinquante-six tableaux exécutés ou plutôt improvisés par la même main; et quand on voit les effets de cette improvisation dans les ombres qui ont noirci presque partout, on se demande ce qu'est devenue la devise adoptée par l'artiste à son début : le coloris de Titien et le dessin de Michel-Ange. Loin de tenir la première partie de cet engagement, il donnait un exemple qui pouvait ôter à l'école Vénitienne le seul avantage non contesté qu'elle eût sur les autres écoles. Quant à l'imitation de Michel-Ange, ce n'est guère que dans les peintures du plafond qu'on en aperçoit quelques traces, parce que l'imitateur a choisi, dans l'Ancien Testament, les sujets qui avaient le plus de rapports avec ceux qu'avait traités son modèle. Mais quand on a parcouru des yeux les lugubres compartiments des parois latérales où sont représentés les sujets empruntés au Nouveau Testament, on ne peut se défendre d'une impression pénible qui ne tient pas seulement à la

1. Ces compétiteurs étaient Schiavone, Salviati, F. Zucchero et Paul Véronèse.

fatigue de l'organe visuel. On sent que tous ces épisodes évangéliques ont été choisis, non pas en vue des inspirations qu'ils pouvaient fournir, mais en vue des tours de force ou des effets de lumière ou des contorsions musculaires auxquelles ils pouvaient servir de prétexte. Encore faut-il ajouter que la correction du dessin est loin d'en égaler la hardiesse. Que dire de la vulgarité des types qui, en se combinant avec la vulgarité des mouvements et des gestes, exclut, dans les personnages et dans les groupes qu'on a devant soi, toute idée de noblesse et de dignité? Dans *le Baptême du Christ*, on ne prendrait certainement pas saint Jean-Baptiste pour un précurseur respectueux, et les tableaux de *la Résurrection* et de *l'Ascension* trahissent une imagination peu familiarisée avec la notion de fils de Dieu. Ce défaut est encore plus frappant dans le tableau de *la Cène*, qui est le moins satisfaisant de tous, mais non le plus repoussant. Ce superlatif appartient à *la Piscine probatique*, sujet de prédilection de l'artiste, puisqu'il a voulu le répéter deux fois, et dans lequel il n'a pas craint de représenter le Sauveur des hommes au milieu d'une troupe de femmes demi-nues, les unes rongées par les ulcères et se tordant dans tous les sens, les autres couchées sans précaution dans une promiscuité que l'artiste s'est efforcé de rendre pittoresque.

La composition sur laquelle il semble avoir concentré tous ses efforts, je dirais presque toutes ses inspirations, est *le Crucifiement*, qui lui valut l'hon-

neur d'être embrassé par Augustin Carrache, et l'honneur plus grand encore d'être immortalisé par son burin. Il est certain qu'en se plaçant au point de vue de ses admirateurs, qui était celui du pur naturalisme, abstraction faite de toute notion d'idéal, il est impossible de refuser son admiration ou tout au moins sa stupéfaction à cette œuvre colossale dans laquelle sont combinés de pareils effets, avec une habileté d'agencement qu'on peut appeler prodigieuse, puisqu'il s'agissait de grouper et d'équilibrer entre elles, dans une variété infinie de poses et de mouvements, plus de quatre-vingts figures réparties sur une surface de quarante pieds de longueur. S'il était permis de faire à cette composition l'application rétrospective de notre phraséologie moderne, on pourrait dire que c'est le chef-d'œuvre de la peinture romantique.

Ceux à qui toutes ces improvisations effrénées n'ont pas donné le vertige, peuvent prolonger et varier leurs jouissances dans la salle intérieure où l'artiste a traité sept autres sujets empruntés au Nouveau Testament. Le tableau de *la Fuite en Égypte* repose un peu l'âme et les yeux par le charme du paysage; mais il semble que ce soit pour rendre plus violente, par le contraste, la secousse que fait éprouver le *Massacre des Innocens*, qui échappe à l'analyse comme à la critique et dont on ne peut dire autre chose sinon que c'est le produit informe d'une imagination en délire.

Quand Tintoret commença cette espèce d'épopée bi-

blique, à l'âge de quarante-huit ans, (1560) son génie, qu'il n'est pas facile de distinguer de son tempérament, était dans toute sa force. Pour lui, le besoin de produire n'était pas moins impérieux que le besoin de vivre, et nul sacrifice ne lui coûtait pour trouver une issue quelconque à la fermentation intérieure qui le dévorait. L'appel fait par la confrérie de saint Roch lui avait procuré plusieurs années de béatitude, mais sans mettre le comble à ses vœux. Sa peinture du *Crucifiement* avait excité toute l'admiration qu'il pouvait désirer; mais il avait l'ambition de monter du Calvaire au Capitole, et le Capitole pour un peintre vénitien, c'était le Palais ducal.

Cette ambition avait été à moitié satisfaite, quand il avait été chargé, quelques années auparavant, de peindre, dans la salle du grand conseil, le couronnement de Frédéric Barberousse et son excommunication. Des batailles, sur terre ou sur mer, auraient été mieux adaptées à l'humeur et au pinceau du bouillant artiste; mais il s'était consolé en déployant, dans la première de ces compositions, toute la pompe de la Cour romaine, et en y introduisant, à l'exemple de Bellini et de Titien, un grand nombre de portraits contemporains dont le succès était assuré d'avance. Quant à la seconde composition, il avait trouvé moyen d'y introduire, au mépris de la décence et du bon goût, une ignoble mêlée dans laquelle les combattants se ruaient les uns sur les autres pour s'arracher les débris des cierges que le Pontife avait jetés par terre en fulminant l'excommunication.

Tintoret, avec son imagination superficielle et naturellement vulgaire, se souciait peu de la portée symbolique de cette cérémonie qu'un peintre comme Bellini aurait pu rendre imposante et à laquelle il aima mieux donner le piquant attrait d'une bouffonnerie pittoresque.

Mais cette diversion n'avait pas donné le change à sa passion dominante. Le duc de Mantoue, l'un de ses plus grands admirateurs, lui fournit un jour une belle occasion de la satisfaire, en l'invitant à venir peindre, dans son palais de Castello, les exploits accomplis par ses ancêtres avec le concours de la République. Cette dernière circonstance était faite pour remuer en lui la fibre patriotique. Mais des nuages qui s'amoncelaient depuis quelque temps à l'horizon, lui faisaient pressentir une tâche bien autrement attrayante qui la remuerait plus fortement encore. Enfin la grande explosion, si impatiemment attendue par la génération nouvelle, éclata en 1570, et fit tressaillir tous les cœurs sur lesquels l'honneur et la foi avaient conservé quelqu'empire. Jamais Venise n'avait offert un pareil spectacle depuis la guerre de Chioggia, et même alors, le mobile des actions héroïques qui sauvèrent la patrie, fut complétement étranger aux intérêts de la chrétienté, tandis qu'à Famagouste et à Lépante, c'étaient surtout les insultes faites à la croix du Christ, qu'on brûlait de venger.

Le dénouement de cette courte et glorieuse campagne est connu de tout le monde. Mais ce qu'on

connaît beaucoup moins c'est la part qu'eurent, de loin, à ce triomphe des armes chrétiennes, des héros d'un autre genre, fondateurs des milices spirituelles dont nous avons déjà signalé l'apparition dans les lagunes. C'est à peine si la crainte de nous écarter de notre sujet, déjà si vaste par lui-même, nous a permis d'effleurer, en passant, cet autre sujet si décourageant pour quiconque voudrait lui donner les développements proportionnés à son importance. La lutte à outrance engagée par l'Arétin avec Jean-Pierre Caraffa, représente un dualisme qui s'étend à toutes les branches de la littérature et de l'art, à la sculpture comme à la peinture, à la poésie comme à l'histoire, aux affaires religieuses comme aux affaires diplomatiques. Les succès obtenus ne consistaient pas dans de grandes batailles gagnées, mais dans la construction de forteresses morales et intellectuelles que l'amour des âmes, c'est-à-dire la charité, dans son acception la plus sublime, savait rendre inexpugnables. C'était elle qui déposait dans les jeunes cœurs des germes dont elle attendait l'éclosion et qui plaçait de braves sentinelles pour surveiller le malin esprit qui tenterait de les étouffer. Ce fut elle enfin qui, par son alliance intelligente avec l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque, purifia les imaginations en même temps qu'elle retrempait les caractères.

Tout ce travail intérieur se poursuivait sans bruit, mais avec ardeur, pendant la longue paix qui précéda l'explosion de 1570. Il y eut un redoublement de zèle et plus qu'un redoublement de succès, à partir

de l'année 1555, quand les cardinaux de la promotion de Paul III prirent enfin le dessus dans le sacré collége et parvinrent à élever Jean-Pierre Caraffa sur le trône pontifical. L'Arétin venait de mourir à Venise quelques mois auparavant, et l'on put mesurer l'immense progrès qu'avaient fait ses adversaires, par l'indifférence avec laquelle on apprit sa mort et par la promptitude avec laquelle son nom fut oublié. Cette victoire du bon sens et du bon goût avait été préparée de longue main par la coalition d'un certain nombre d'hommes auxquels leur naissance, leurs lumières ou leur sainteté avaient donné un ascendant graduel sur les esprits et sur les âmes, et qui étaient devenus, dans leurs sphères respectives, les instruments de la régénération la plus merveilleuse dont les annales du christianisme fassent mention. A leur tête, il faut placer ce Battista Egnazio, l'idole de la jeunesse patricienne à laquelle il prêcha, pendant quarante ans, en vertu d'un mandat spécial de la République, l'amour de Dieu et de la patrie, comme introduction au culte des lettres qu'il ne professait pas au même point de vue que l'Arétin; car ce dernier, systématiquement hostile à l'idéal sous toutes ses formes et fidèle écho des courtisans de Côme de Médicis, avait usé de tout son crédit pour proscrire *la Divine Comédie* que les imprimeurs florentins n'osaient plus reproduire. La réhabilitation du grand poëte fut un des effets les plus glorieux et les plus durables de la réaction dont nous parlons, et Venise, en ouvrant un asile à sa mémoire, lui sus-

cita des admirateurs qui multiplièrent rapidement les éditions de ses œuvres.

Dans cette stratégie spirituelle, dont les manœuvres furent très-habilement dirigées, les conversions littéraires servirent souvent de prélude aux conversions religieuses, et quand les convertis entraient dans cette dernière phase, c'était Gabriel Giolito qui devenait leur pourvoyeur. En combinant les inspirations du bon goût avec celles de sa conscience, ce célèbre imprimeur avait élevé son art à la hauteur d'une propagande, et c'était pour concourir, à sa manière, à la régénération des âmes, qu'il multipliait les éditions et les traductions des meilleurs ouvrages ascétiques, parmi lesquels il y en avait un qui était comme le code par lequel se gouvernait sa famille; car sa maison était un véritable sanctuaire, et sa femme et ses filles, modèles accomplis de vertu et de beauté, y vivaient aussi régulièrement que dans un cloître.

On comprend l'influence que durent exercer sur la génération nouvelle les deux missionnaires que je viens de signaler; et cependant cette influence fut bien loin d'avoir l'intensité de celle qu'exercèrent les ordres religieux nouvellement fondés, particulièrement les deux ordres qui avaient eu des soldats pour fondateurs. Sur des âmes trempées comme celles d'Ignace de Loyola et de Jérôme Miani, la perspective d'un prochain conflit avec les Turcs ne pouvait pas agir comme sur des âmes vulgaires, et l'on comprend que les disciples formés par ces deux

héros n'aient pas poussé le dépouillement du vieil homme jusqu'à prêcher le pardon des outrages et des supplices infligés aux populations chrétiennes par la brutalité musulmane. Aussi leur sympathie avec les futurs acteurs du grand drame qui se préparait, fut-elle complète ; et quand le jeune Torquato Tasso vint, en 1562, lire, dans le palais Vénier, son épopée chevaleresque, son succès était assuré d'avance par les dispositions de ses auditeurs, parmi lesquels se trouvait probablement Sébastien Vénier, le futur commandant de la flotte vénitienne à Lépante.

Il faut donc se figurer toutes les classes de la population en proie à une exaltation religieuse et patriotique dont on n'avait pas vu d'exemple depuis la fameuse croisade de l'aveugle Dandolo ; il faut se figurer l'impatience fiévreuse causée par la longue accumulation des matériaux combustibles dont la mine était chargée ; il faut se figurer, s'il est possible, les transports de la jeunesse patricienne en montant sur les galères et sur les bombardes, les émotions joyeuses du départ, les émotions terribles de la victoire et de ses suites, les émotions enivrantes du retour, et, comme conséquence de toutes ces émotions, le besoin de perpétuer, sous la forme la mieux adaptée au génie national, le souvenir d'un triomphe qu'on pouvait regarder comme le triomphe de la chrétienté tout entière.

Tintoret crut sans doute que ce serait aussi le sien. Bonifazio, Pâris Bordone et Schiavone étaient morts ; il était donc le seul survivant de l'école de

Titien qui, en sa qualité de vieillard presque centenaire, ne pouvait pas être un concurrent sérieux, ce qui ne l'empêcha pas tout d'abord de nouer des intrigues avec quelques vieux sénateurs, pour se faire adjoindre le Florentin Salviati dans l'exécution des peintures patriotiques qu'on avait en vue. Mais ces intrigues furent complétement déjouées par le stratagème habituel de Tintoret, c'est-à-dire par un mélange de désintéressement et d'audace, qui rendait toute concurrence impossible. Il aurait promis de faire des miracles, tant il brûlait de mettre la main au tableau dans lequel il pourrait enfin donner carrière à toute la fougue de son imagination, car il s'agissait de reproduire les scènes les plus émouvantes de cette mêlée terrible, la fureur des combattants, le roulis des vagues écumantes, les nuages orageux dans le ciel, les nuages de fumée sur la mer, le choc des galères prises ou prenant à l'abordage, et surtout les éclairs de la mousqueterie et du canon dont la lueur intermittente, projetée sur ce champ de bataille mobile, devait servir à marquer les divers plans de la composition.

Le sujet fut tel qu'on pouvait l'attendre du génie spécial de l'artiste, renforcé par un surcroît extraordinaire d'inspirations patriotiques, et l'on peut dire que l'incendie de 1577, en détruisant ce chef-d'œuvre avec tant d'autres, détruisit le plus bel ouvrage de Tintoret, ou du moins son ouvrage de prédilection Les autres batailles qu'il peignit après celle-là, n'avaient plus ce puissant attrait de sympathie con-

temporaine à laquelle rien ne peut suppléer, pas même l'admiration la mieux sentie. Il avait eu le bonheur de placer dans son tableau monumental les portraits de Sébastien Vénier et d'Augustin Barbarigo, dont le dernier, blessé d'une flèche à l'œil, n'avait survécu que quelques heures à sa victoire. C'était pour Tintoret une double palme à cueillir; car il n'excellait pas moins dans cette autre branche de l'art que dans les batailles, et il avait en outre la douce satisfaction d'être l'interprète privilégié de la reconnaissance publique.

Il était en même temps l'interprète de l'orgueil national dans la revue rétrospective des victoires que la République avait remportées sur terre et sur mer, et dans l'exécution du vaste plan de décoration triomphale qui devait faire du palais ducal une sorte de capitole chrétien. Son tableau de la *Prise de Zara*, qu'il peignit dans la salle du scrutin, était comme le pendant de celui de la bataille Lépante, non pas au point de vue des inspirations, mais au point de vue pittoresque et stratégique. Ici le rôle des galères était subordonné à celui des troupes de terre, qui, après avoir affronté, en lignes serrées, les charges des cavaliers hongrois, les faisaient fuir dans le plus grand désordre, laissant derrière eux des roues et des armures brisées, des drapeaux déchirés et une quantité d'autres débris recueillis par le vainqueur comme autant de trophées de sa victoire. Ce vainqueur était Marino Faliero, de lugubre mémoire, et son portrait, depuis longtemps supprimé dans la

série des Doges, fut frappé de la même proscription dans la commémoration de son plus beau fait d'armes.

Si on avait livré au seul pinceau de Tintoret toute la décoration du palais ducal, les symptômes de décadence qui avaient déjà marqué plusieurs de ses œuvres, se seraient aggravés de plus en plus, et cela sans dessiller les yeux de ses patrons qui s'obstinaient à voir en lui la lumière de l'école vénitienne. Heureusement pour cette école et pour Tintoret lui-même, plus heureusement encore pour l'honneur de la République, il se trouva parmi les commissaires choisis par les sénateurs, un certain Jacopo Contarini qui avait distingué, à travers le voile dont se couvrait sa modestie, les grandes qualités d'un autre peintre qu'il jugeait supérieur à tous ses rivaux, et ce peintre immortel qui n'honora pas moins l'humanité que son siècle et sa patrie, était Paul Véronèse. « Pourquoi, lui demanda Contarini, montrez-vous si « peu d'empressement à servir la République? » « Parceque, » répondit fièrement son client, « mon « métier n'est pas de rechercher les honneurs, mais « de les mériter. »

Cette réserve était d'autant plus surprenante que son pinceau avait déjà été employé à la décoration de la nouvelle bibliothèque où sa supériorité, reconnue par ses collaborateurs eux-mêmes, avait été récompensée par une chaîne d'or; et la publicité donnée à cette récompense lui avait ouvert, quelque temps après, les portes du palais ducal où il avait révélé, de prime abord, son talent spécial pour les re-

présentations allégoriques et symboliques, et son talent plus spécial encore pour donner à ses compositions, par la splendeur inimitable de son coloris, le genre de charme qui était le plus en harmonie avec leur destination. L'artiste dont le pinceau fascinait ainsi les regards, n'était point sorti de l'école dont Titien était le chef et l'oracle. Son éducation artistique avait été aussi pure que son éducation morale, et le souffle de l'Arétin n'avait flétri aucun des heureux germes qui avaient été déposés dans son âme. Ce privilége, combiné avec des dispositions naturelles qui furent rapidement cultivées, produisit des résultats qui étonnèrent et encouragèrent ses maîtres. L'un d'eux était son propre père, Gabriel Cagliari, qui exerçait la profession de sculpteur; l'autre était son oncle, Antoine Badile, qui jouissait, comme peintre, d'une grande réputation à Vérone, tout en étant inférieur à Giovanni Carotto, presque rival de Titien, et regardé justement comme la grande lumière de l'école Véronaise. Aussi le jeune Cagliari fit-il auprès de lui son dernier apprentissage, avant d'aller chercher, hors de sa ville natale, l'occasion d'appliquer les leçons qu'il avait reçues.

Après une première aventure à Mantoue, auprès du cardinal Hercule Gonzague qui lui décerna la victoire sur ses trois concurrents, Véronais comme lui [1], il alla peindre quelques façades dans les envi-

1. Ces trois peintres qui, plus tard, travaillèrent beaucoup à Venise, étaient Battista del Moro, Paolo Farinato et Domenico Riccio.

rons de Vicence, et ce second succès ayant redoublé son courage, il ne résista plus à l'attrait qui le poussait vers les lagunes, et ses débuts y furent tellement heureux, qu'en les comparant avec ceux de ses devanciers dans la même carrière, il dut se croire l'objet d'une protection spéciale de la Providence. Son premier ami, qui était aussi son compatriote, fut le père Bernardo Torlioni, prieur du couvent des Hiéronymites de Saint-Sébastien, et ce même couvent fut le théâtre des premiers essais de son pinceau encore timide, mais qui ne tarda pas à s'enhardir sous l'influence d'un patronage non moins affectueux qu'intelligent. Toutes les conditions de progrès se trouvaient réunies pour lui dans cet asile, où les vertus claustrales avaient conservé tout leur empire, sans rien perdre de leur charme. C'était le père Bernardo qui, au moment où les symptômes de décadence étaient plus alarmants que jamais, avait opéré ce miracle. Aussi avait-il conquis la sympathie du grand régénérateur de cette époque, je veux dire de ce Jean-Pierre Caraffa qui, dans la lutte engagée contre l'Arétin et ses adeptes, s'était tenu pendant plus de vingt ans sur la brèche. Cette sympathie en avait attiré une autre au vénérable Prieur, celle de Reginald Pole, non moins intéressant par ses malheurs que par ses lumières et ses vertus, et cette intelligence instinctive entre des âmes qui nourrissaient des aspirations identiques, nous explique pourquoi le jeune néophyte voulut peindre à son tour et sans doute dans les mêmes intentions que Bonifazio, *Lazare et le mauvais riche*, et *les*

Vendeurs chassés du Temple[1], soit en guise d'hommage à ce pieux artiste, soit par déférence pour le vœu de son patron. C'est à la même cause qu'il faut attribuer l'idée qu'eut Paul Véronèse de placer, dans l'hospice des incurables, à côté des deux ouvrages de Palma, une image du *Christ en croix*, comme le meilleur sujet de méditation pour ceux qui pleurent et pour ceux qui souffrent. Cette image y fut-elle placée avant la mort de l'Arétin, et l'artiste eut-il le mérite additionnel de braver les sarcasmes du dénonciateur? C'est ce qu'il est impossible d'affirmer avec certitude; car cette bouche impure qui avait proféré tant de blasphêmes, ne tarda pas à être fermée pour jamais et la réaction fut trop rapide pour qu'on eût le temps d'acquérir quelque mérite en méprisant sa mémoire.

Quoiqu'il en soit, Paul Véronèse purifiait toutes ses facultés, son imagination aussi bien que son cœur, au contact de ces âmes d'élite trop familiarisées avec l'idéal, sous sa forme ascétique, pour ne pas le comprendre et le sentir sous ses autres formes. Mais l'artiste qui travaillait sous leurs yeux, était, dans un certain sens, tout aussi naturaliste que Titien lui-même, et, bien qu'il fût encore bien jeune, puisqu'il avait à peine 25 ans, il y avait, dans sa manière, une vigueur et une originalité qui déterminaient instinctivement et irrévocablement son point de départ et

1. L'un de ces tableaux se trouve à Londres, l'autre à Saint-Pétersbourg.

son but. Heureusement son naturalisme, épuré par les belles qualités de son âme, était compatible avec certaines aspirations idéales que ses longs travaux dans le couvent de Saint-Sébastien contribuèrent beaucoup à développer, comme on peut le voir en comparant les tableaux du plafond, exécutés en 1555, avec les tableaux du chœur, exécutés de 1558 à 1560.

Quelle différence entre *le Couronnement de la Vierge*, qui fut son coup d'essai et la magnifique composition par laquelle il devait terminer plus tard la décoration du maître-autel! Dans cet intervalle, il peignit successivement et avec un progrès de plus en plus marqué, *le Triomphe de Mardochée*, pour le plafond (1556), *la Vierge dans sa gloire*, pour le maître-autel (1558), *la Purification* et *la Piscine probatique* (1560), *la Vierge et les Deux Maries aux pieds du Christ en croix*, et de toutes ces peintures, celle qui attira le plus grand concours d'admirateurs et qui procura le plus de félicitations à l'artiste et à ses patrons, fut l'histoire d'Esther et de Mardochée, à cause de son caractère éminemment triomphal, objet d'une prédilection instinctive que nous verrons se développer en lui plus tard. Une prédilection non moins forte et bien plus intéressante devait éclater à l'occasion des tableaux qu'on lui fit peindre dans le chœur, et dans lesquels il avait à représenter, outre le martyre traditionnel de saint Sébastien, celui des SS. Marc et Marcellin marchant ou plutôt courant, malgré leur mère, au devant de la palme qui les at-

tend. L'artiste avait trouvé la veine qui correspondait à une certaine fibre de son cœur et qu'il devait exploiter désormais avec une prédilection bien autrement marquée que celle qu'on lui attribue pour ces festins à pompeuses colonnades que les riches couvents, comme celui de saint George, aimaient à étaler dans leurs réfectoires.

Cette veine dont je veux parler ici, est celle du sacrifice surhumain, c'est-à-dire du martyre, et la manière dont elle fut exploitée par Paul Véronèse, atteste à la fois la pureté de son goût et l'élévation de ses sentiments. L'appareil du supplice, les tortures préalables, les costumes pittoresques des spectateurs et des bourreaux, auraient été pour tant d'autres une tentation irrésistible! Pour lui, tout l'intérêt se concentre sur la victime, non pas sur la victime sanglante ou torturée, mais sur la victime indifférente au coup qui va la frapper et embellie par l'avant-goût de la récompense céleste dont le gage, apporté par des messagers célestes, brille déjà devant ses yeux. Quel spectateur n'a pas de peine à détacher les siens de ce visage calme et radieux de saint Sébastien, qui exprime si bien le divorce consommé entre la terre et lui! C'est là ce que j'appelle *la transfiguration* du martyre, et j'ajoute que cette spécialité si intéressante parmi les produits de l'art chrétien, n'a été cultivée par aucun artiste ni avec autant d'éclat, ni avec autant d'amour qu'elle l'a été par Paul Véronèse.

On pourrait suivre et mesurer les progrès de son

talent, à l'aide des peintures de ce genre pour lesquelles les couvents, encore plus que les églises, lui donnaient la préférence sur tous les autres. Les religieuses de Saint-Antoine, dans l'île de Torcello, lui faisaient peindre le martyre de sainte Christine, comme couronnement d'une série de compositions dans lesquelles étaient représentés les principaux épisodes de sa vie[1]. Le martyre de sainte Catherine était un sujet beaucoup plus populaire et qui devait avoir un attrait tout particulier, tant pour l'artiste lui-même que pour ses admirateurs, Vénitiens ou étrangers, pour lesquels il dut en multiplier les copies, aussi bien que du ravissant tableau qui représente la même sainte en extase, recevant l'anneau d'or de la main de son divin époux[2].

Le martyre de saint Barthélemy, celui de saint André, celui de saint Menna, celui de sainte Euphrasie et d'autres que leur humble destination a fait oublier, durent servir de prélude aux chefs-d'œuvre

1. Ces compositions étaient au nombre de dix. Il y en a une à l'Académie de Venise, et une autre à Bergame.

2. Le vicomte Basil Fielding voulut avoir *le Martyre de sainte Catherine*, figures de grandeur naturelle. Il y a un autre *Martyre de sainte Catherine*, par le même artiste, dans la galerie de Dresde. Quant aux exemplaires modifiés du *Mariage de sainte Catherine*, qui est à Venise dans l'église du même nom, on n'en sait pas le nombre. Il y en a dans l'église de *san Francesco della Vigna* et dans celle de *san Zacharia*. Il y en a à Oxford et à Saint-Pétersbourg. Il y en avait un du temps de Ridolfi, dans le palais Grimaldi à Gênes, trois autres chez des particuliers à Venise, et enfin, il y en avait un plus soigné que les autres et que l'artiste avait peint pour le pape Paul V.

que son pinceau produisit en ce genre, et qui furent tous exécutés pour des villes de terre ferme, où on peut les voir encore aujourd'hui. Brescia peut être justement fière de posséder *le Martyre de sainte Afra*, dans lequel on retrouve le même système d'idéalisation que nous avons signalé dans *le Martyre de saint Sébastien*, mais avec l'addition significative d'une tête récemment tranchée, dans laquelle il est facile de reconnaître le profil de Paul Véronèse qu'on ne peut pas soupçonner de n'avoir eu en vue qu'un remplissage purement dramatique.

Le Martyre de sainte Justine, qu'il peignit pour l'église des Bénédictins de Padoue, et que son patron Jacopo Contarini fit graver par Augustin Carrache, aurait été digne d'orner une des grandes églises de la capitale, non seulement à cause de la grandeur de la composition, mais aussi à cause de la dévotion spéciale dont cette sainte était l'objet, à Venise même, comme patronne de la République. Malheureusement les teintes lourdes qui ont remplacé l'azur du ciel, ont ôté à ce tableau une grande partie de son charme, mais sans lui rien ôter de ce qui constitue la progression ascendante de l'artiste dans la production des œuvres consacrées à la glorification des martyrs.

Cette progression atteignit son point culminant dans *le Martyre de saint George*, grâce au surcroît d'inspirations que lui fournit sa ville natale à laquelle cet ouvrage était destiné, grâce aussi peut-être à la popularité du saint dans l'école vénitienne et à son

caractère éminemment chevaleresque, mieux compris par Paul Véronèse que par aucun autre peintre de son temps. Aussi s'est-il surpassé lui-même dans l'expression qu'il a su donner à ce noble visage, en y laissant subsister l'empreinte héroïque avec l'élan du regard vers les joies éternelles.

Cette sublime production proclamait, d'une manière si éclatante, la vocation spéciale de l'artiste, qu'on est surpris de n'en trouver aucune autre du même genre parmi les tableaux dont il décora tant d'églises de la capitale, et cette surprise devient encore plus grande, quand on sait que sa renommée avait pénétré jusqu'en Espagne et lui avait procuré l'honneur de peindre, pour un couvent aujourd'hui supprimé, *le Martyre de saint Giné*, qui figure dignement à côté des meilleurs tableaux vénitiens du Musée de Madrid.

Ceux dont je viens de parler durent être composés à des intervalles assez éloignés les uns des autres, et leur apparition dut correspondre à celle d'autres productions, fruit d'inspirations analogues et accusant la même progression ascendante. Ceci s'applique particulièrement aux tableaux de dévotion domestique, auxquels le génie de Paul Véronèse, puissamment secondé par son cœur, avait donné un développement et une portée que cette humble branche de l'art n'avait jamais eus, pas même sous le pinceau si fécond de Titien. Nous possédons, dans le Musée du Louvre, une de ses plus précieuses productions en ce genre. C'est celle où il a représenté les disci-

ples d'Emmaüs, qui sont évidemment deux portraits[1], assis à table avec le Christ, qui consacre le pain en levant les yeux vers le ciel, comme pour initier au mystère alors contesté de l'Eucharistie la pieuse famille dont il est entouré. On peut dire que jamais l'artiste n'a fait d'efforts plus heureux pour idéaliser la figure du Christ. Seulement on est tenté, bien à contre cœur, de lui reprocher d'avoir abusé du *Sinite parvulos venire ad me*, et d'avoir donné un rôle trop attrayant aux petits enfants, et même au chien qui était son animal favori, comme le cheval avait été l'animal favori de Pordenone.

Ce tableau, malgré tous les genres de charme qu'il réunit, sauf l'altération partielle du coloris, n'est cependant pas le chef-d'œuvre de Paul Véronèse, comme tableau de dévotion domestique. Le Musée de Dresde en possède un autre qui est un véritable drame, et dont le moindre mérite consiste dans l'exécution technique, bien que, sous ce rapport, comme sous tous les autres, il ne laisse rien à désirer. La famille est encore plus nombreuse que celle qui assiste au repas mystique d'Emmaüs, et les rôles y sont distribués de manière à laisser entrevoir un mystère intime qui se rapporte aux intérêts spirituels d'un de ses membres. Dans le groupe agenouillé devant la Vierge, entre saint Jérôme et saint

1. L'un de ces portraits ressemble tellement à celui de Vincent Grimani, dans le tableau du Musée de Dresde, que je suis tenté de voir, dans celui du Louvre, une collection de portraits de la même famille.

Jean-Baptiste, on aperçoit deux hommes, d'une confiance inégale, près desquels se tiennent debout les trois Vertus théologales avec leurs attributs respectifs. La Foi est en tête avec les croyants, et derrière elle, on aperçoit l'Espérance qui encourage le membre rebuté de la famille, en lui montrant la source de toute force et de toute lumière. Il y a tout lieu de croire que cette composition était une sorte de tableau votif destiné à perpétuer le souvenir d'une grâce ardemment implorée et miraculeusement obtenue[1].

Je ne sais pas s'il n'y a pas quelque chose de plus touchant encore dans une commémoration du même genre que la famille Grimani dut au pinceau de Paul Véronèse, et pour laquelle il trouva, dans sa reconnaissance, un supplément d'inspirations dont la source ne fut jamais tarie. Un de ses premiers patrons, Girolamo Grimani, l'avait emmené à Rome où il remplissait les fonctions d'ambassadeur, et ce voyage, fait sous de tels auspices, avait porté tous les fruits compatibles avec la fierté contenue et la puissante originalité de l'artiste. Or, il arriva qu'un membre de la même famille, Antonio Grimani, voulant remercier Dieu de la guérison d'un fils qu'il avait été sur le point de perdre, crut ne pouvoir mieux faire que de laisser à l'intelligente sympathie

1. La famille dont les membres sont réunis dans ce tableau, est désignée tantôt sous le nom de Concini, tantôt sous celui de Cocina.

de Paul Véronèse le soin de perpétuer ce souvenir. Le monument de piété paternelle qui fut le fruit de cette sympathie, se trouve au Musée de Dresde. Le père, suivi d'un cortége militaire, par allusion à sa profession, est agenouillé devant le Christ sur lequel il a les yeux fixés avec l'expression de la plus fervente gratitude, pendant qu'il lui adresse, avec un geste non moins expressif, les paroles du centurion de Capharnaüm : « *Domine, puer meus jacet in domo et male torquetur*, Seigneur, j'ai un enfant qui est au lit et qui souffre de grandes douleurs. »

Il y a, dans la galerie du Belvédère, à Vienne, une autre composition du même genre, qui est peut-être plus émouvante encore, parce que la femme malade sur laquelle s'opère la guérison miraculeuse, est là devant le Christ, avec le double attrait de la souffrance et de la beauté, l'implorant avec une ferveur à laquelle s'associent sympathiquement ses compagnes, groupées gracieusement autour d'elle. On dirait que les petites dimensions des figures ont été, pour l'artiste, un motif de plus de les rendre expressives, et cette remarque s'applique à plusieurs de ses tableaux de dévotion qui semblent avoir été destinés à des oratoires, comme *l'Annonciation*, qui fait également partie de la collection du Belvédère, et *le Crucifiement*, riche et pathétique composition qui

1. Une répétition du même tableau se trouve dans une collection particulière, à Brescia.

faisait partie de l'héritage des ducs d'Urbin, et qui a passé, avec tant d'autres chefs-d'œuvres de l'école Vénitienne, dans la galerie des Grands-Ducs de Toscane.

Au-dessus de cette catégorie, qui tient le milieu entre la miniature et le tableau d'autel, il faut placer la catégorie des productions plus ou moins éblouissantes, mais parfois très-inégales, dont le pinceau de Paul Véronèse décora tant d'églises et de palais. Dans cet ordre de créations, il songea surtout à déployer le luxe de son coloris, et il préféra toujours, dans le choix des costumes et des ornements accessoires, ceux qui étaient le plus propres à faire ressortir la richesse de sa palette. A ce titre, *l'Adoration des Mages* fut pour lui, comme pour Bonifazio, un thème de prédilection, et l'on peut voir à Dresde et à Londres, et surtout dans le palais ducal, quel parti sa poétique imagination savait en tirer. Mais la poésie qu'il y mettait appartenait rarement à la région de l'idéal, et les deux principaux types de l'art chrétien, le type du Christ et celui de la Vierge, semblaient perdre du côté de la noblesse et de la pureté ce qu'ils gagnaient du côté des dimensions, comme si, en se rapprochant des proportions de la nature vivante, l'artiste avait été plus dominé par elle. Quelle différence entre la petite *Annonciation* de la galerie du Belvédère et celle qu'il peignait pour l'église des Jésuites avec un luxe de couleurs et d'ornements qui transformait l'humble demeure de la jeune fille de Bethléem en

une somptueuse habitation à colonnes torses et à rideaux à ramages. Cette nouveauté n'était pas, comme on pourrait le croire, l'effet de sa déférence pour le mauvais goût de ses patrons. Elle tenait à des notions systématiques qu'il a lui-même consignées par écrit, et qu'il a appliquées très-innocemment aux compositions religieuses, où cette application était possible. C'était pour lui une espèce d'idéal, plus approprié qu'aucun autre aux qualités spéciales de son pinceau.

« Si jamais j'en ai le temps, dit-il dans cette note confidentielle, je veux représenter un repas somptueux dans une superbe galerie, où l'on verra la Vierge, le Sauveur et saint Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cortége d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur offrir, dans des plats d'argent et d'or, des viandes exquises, et une abondance de fruits superbes. D'autres s'emploieront à leur présenter dans des cristaux transparents et des coupes dorées, des liqueurs précieuses, pour montrer le zèle des esprits bienheureux à servir leur Dieu[1]. »

Cette profession de foi esthétique nous montre, sous un aspect moins défavorable, le naturalisme de Paul Véronèse, et, quand nous le prendrons désormais en flagrant délit de mauvais goût, nous lui donnerons le bénéfice des circonstances atténuantes, excepté toutefois quand ce défaut ne sera racheté par aucune originalité, comme cela lui est arrivé, quand

1. Ridolfi, vol. 1, p. 307.

il a marché trop servilement sur les traces de ses devanciers. Quelle différence entre sa Madeleine et celle de Titien! Cette différence est encore plus grande dans la manière dont les deux artistes ont traité le sujet favori de l'école vénitienne : *la Femme adultère devant le Christ*, et en général tous les sujets religieux dans lesquels le paysage était obligatoire, comme *la Fuite en Égypte*, *Moïse sauvé des eaux*, *la Prédication de saint Jean-Baptiste*, *saint Jérôme dans sa solitude*, et d'autres épisodes du même genre, bibliques ou évangéliques, qui pouvaient donner matière à des comparaisons curieuses entre ces deux artistes si diversement doués, sans que cette diversité ait jamais altéré les rapports de bienveillance d'une part et de respect de l'autre qui existèrent entre eux jusqu'à la fin [1].

L'infériorité de Paul Véronèse était encore plus inévitable dans les nudités ou, pour parler plus exactement, dans les demi-nudités, mythologiques et autres, qui furent imposées par les exigences du patronage à son chaste pinceau. Également dépourvu de la verve cynique de Titien et de la verve voluptueuse du Corrége, il ne pouvait donner qu'une satisfaction incomplète à ceux qui regardaient ce genre de naturalisme comme la plus précieuse conquête de l'art contemporain, et l'on s'étonne que Tintoret, si

1. Les premières relations entre P. Véronèse et Titien durent avoir lieu, quand ce dernier peignait, à l'âge de plus de quatre-vingts ans et *après la mort de l'Arétin*, le tableau de la chapelle de saint Nicolas dans l'église de Saint-Sébastien.

habile à rendre les plus délicates nuances de la carnation féminine, n'ait pas eu, après la démission de Titien, le monopole de cette marchandise. Mais Paul Véronèse s'était acquis un tel renom, même dans les pays étrangers, par la splendeur de ses grandes compositions, qu'on voulait, à tout prix, avoir des produits quelconques de son pinceau; et ce fut ainsi qu'il eut à peindre, pour l'empereur Rodolphe II, les amours de *Céphale et Procris*, et pour le roi Philippe II, *la poésie de Vénus et Adonis*, qu'il dut répéter plusieurs fois, aussi bien que la fable de *Diane* et *Actéon*, avec des variantes suggérées soit par la diversité des goûts, soit par sa propre répugnance. Ce qu'il y a de certain, c'est que son imagination fut sujette à d'étranges défaillances dans la production de ces demi-nudités, comme on peut le voir par celle qu'il peignit dans une des salles du palais ducal, c'est-à-dire dans le lieu le plus propre à lui inspirer un chef-d'œuvre, si ses dispositions personnelles s'étaient prêtées à cette inspiration. Le sujet qu'il s'agissait de représenter était l'*enlèvement d'Europe* à qui Jupiter, sous la forme prosaïque d'un taureau, lèche amoureusement les pieds, bien que le modelé de ces pieds, comme de toutes les autres parties nues, soit mou et boursouflé, sans parler de la vulgarité de l'héroïne et de l'absence de tous les charmes propres à motiver une si glorieuse aventure.

Il arriva cependant une fois à Paul Véronèse de se surpasser lui-même en s'inspirant d'un chef-d'œuvre de Titien. Ce chef-d'œuvre était le magnifique tableau

qu'il avait peint, dans ses beaux jours, pour la chapelle de la famille Pesaro et le fruit de cette inspiration fut le tableau presque aussi magnifique qu'on peut voir à l'Académie des Beaux-Arts, et qui est connu sous le nom de *la Vierge au piédestal.* Pour se rendre compte de l'essor extraordinaire qu'a pris le génie de l'artiste dans la production de cette œuvre vraiment grandiose, il faut savoir qu'il avait, outre le stimulant de l'émulation, celui d'une longue dette de reconnaissance envers la famille Grimani, dont le membre le plus illustre, Jérôme Grimani, devenu cardinal, occupe, dans l'ordonnance générale de la composition, la place que Titien avait donnée à l'apôtre saint Pierre. Le portrait est facile à reconnaître, ne fût-ce qu'à sa ressemblance avec l'un des disciples d'Emmaüs dans le tableau du Louvre. Ici ce personnage est représenté sous les traits et avec les attributs de saint Jérôme, son patron, et il a pour pendant un saint François qui est copié trop servilement sur celui de Titien. Mais cette faute est amplement rachetée par la supériorité que Paul Véronèse a prise sur son modèle dans l'exécution de la figure principale. Non-seulement il a corrigé la pose peu gracieuse de la Vierge, mais il lui a donné un type idéal qu'on ne retrouve, au même degré, dans aucun autre de ses tableaux, pas même dans celui de l'*Assomption*, dont il décora le plafond de l'église dell' *Umilta* et dans lequel les inspirations ne devaient pas lui manquer pour s'élever à la même hauteur; car il s'agissait encore d'une composition triomphale,

c'est-à-dire de ce qui était le plus approprié à la nature de son talent et à la tournure de son imagination.

Ce même caractère triomphal se retrouve, à un certain degré, dans ce qu'on appelle ses grandes *Cènes*, et, au plus haut degré, dans les peintures dont il décora le palais ducal.

La plus fameuse entre ses grandes *Cènes* est celle qu'il peignit pour le refectoire des Bénédictins de saint George et que plusieurs ont regardé, non-seulement comme le triomphe de l'artiste, mais presque comme le triomphe de la peinture elle-même. Bien que cette immense machine, dans laquelle on ne compte pas moins de cent trente figures, soit désignée sous le nom de *Noces de Cana*, cette désignation évangélique, même en y joignant la petite auréole qui entoure la tête presque invisible du Christ, ne saurait faire prendre le change au spectateur sérieux sur le rôle insignifiant que joue le sentiment religieux dans cette composition colossale où le luxe du pinceau et toutes les qualités techniques sont déployés sur la plus grande échelle qu'on eût vue jusqu'alors. Aussi l'admiration est-elle précédée d'une sorte d'éblouissement causé par la richesse et la variété des couleurs, ou plutôt par l'harmonie lumineuse qui résulte du parfait accord que l'artiste a su mettre entre elles, et dont le concert qui se joue sur le premier plan, entre lui, Titien, Bassano et Tintoret, pourrait bien être l'emblème. Mais il y a une harmonie plus importante que celle-là, qui est troublée

par la promiscuité des personnages au profit desquels l'eau doit être miraculeusement changée en vin. On se demande si c'est par allusion à un futur miracle du même genre, ou par un esprit de tolérance philosophique, que des souverains turcs et chrétiens boivent dans les mêmes coupes et sont assis à la même table.

Le Repas chez Simon le Pharisien, qui se trouve dans la même salle du Louvre et qui décorait jadis le réfectoire des pères Servites, à Venise, est plus satisfaisant sous le rapport de l'unité d'intérêt, parce que l'artiste y a tracé distinctement le rôle de la Madeleine essuyant les pieds du Sauveur; mais le voisinage de l'autre tableau nuit beaucoup à celui-ci. Il ne faut qu'un coup d'œil pour s'apercevoir que le coloris a beaucoup moins d'éclat, que les tons sont moins clairs, que des teintes lourdes et grisâtres ont remplacé le bleu de ciel, et que les têtes sont en général moins spirituellement dessinées, quoiqu'elles ne manquent ni de variété, ni d'énergie. La seule supériorité qu'on puisse lui accorder, c'est que le type du Christ y est bien plus noble que dans le tableau des noces de Cana.

Une autre composition du même genre qui fut peinte, trois ans plus tard, pour une très-modique rétribution, est *le Repas chez Lévi*, qui ornait jadis le réfectoire des pères dominicains de Saint-Jean et Paul, et qui se trouve maintenant à l'Académie de Venise. Ici l'architecture occupe encore plus de place que dans les autres cènes du peintre, ce qui est

beaucoup dire; mais l'exécution de ces grandes toiles devait nécessairement développer les qualités décoratives de son talent, d'autant plus qu'il y avait, entre les ordres religieux qui l'employaient, une sorte d'émulation pour le pousser dans cette direction. Ses chers moines de Saint-Sébastien voulurent aussi avoir une Cène dans le réfectoire de leur couvent, et leur protégé dut répéter pour eux *le Repas chez Simon le Pharisien*. Il n'avait pas pu refuser la même faveur aux religieux du couvent de San-Nazaro, dans sa ville natale, et il dut l'accorder encore à d'autres établissements du même genre; car il y a dans la galerie de Milan, dans celle de Turin, dans le palais royal de Gênes et peut-être ailleurs, des ouvrages de sa main, dont les dimensions et le sujet ne comportaient pas une autre destination. On serait tenté de croire que sa verve commençait à se refroidir, quand il peignit le tableau de la Cène, qu'on voit dans l'église de San-Giuliano, et que j'aime mieux appeler un produit de lassitude qu'un produit de décadence. En tout cas, l'enthousiasme patriotique allait bientôt non-seulement remédier à ce refroidissement, mais donner au génie de Paul Véronèse un essor qui ne devait plus se ralentir jusqu'au terme, hélas! trop rapproché de sa carrière.

Nous avons vu comment le zèle de son patron Jacopo Contarini avait dû presque faire violence à sa modestie, pour l'associer à Tintoret dans la décoration du palais ducal, bien qu'il y eût des droits antérieurs à ceux de ce formidable accapareur. Ses droits

de priorité remontaient à l'époque qui suivit immédiatement son voyage de Rome, exécuté sous les auspices de Girolamo Grimani dont le patronage lui avait procuré l'honneur de décorer la salle du Conseil des Dix où il avait tracé, entre autres peintures allégoriques, celle qui représente *les Vices foudroyés par Jupiter* et qui orne aujourd'hui le plafond de la chambre de Louis XIV, à Versailles.

Mais une tâche bien autrement attrayante était réservée à son pinceau ou plutôt à son cœur, après la grande victoire de Lépante, quand il eut à peindre dans *la Sala del Collegio*, ce triomphe des armes chrétiennes sur les ennemis de la République et de la foi. La destination de cette salle, qui servait aux réceptions diplomatiques, donnait une double importance aux peintures monumentales dont il s'agissait de la décorer, et dont le sens devait être assez clair pour ne laisser aucun doute aux représentants des nations étrangères sur les principes d'après lesquels le sénat Vénitien gouvernait les peuples et se gouvernait lui-même. Voilà ce qu'il faut avoir présent à l'esprit, quand on entre dans cette salle à laquelle rien ne se peut comparer dans les palais les plus dispendieux des royautés modernes. Ce qui frappe d'abord les regards sur les parois latérales, ce sont les admirables portraits de trois doges que Tintoret, qui prenait ici sa tâche au sérieux, a peints, dans une attitude suppliante, devant les célestes patrons de la République. Francesco Donâ est à genoux

devant sainte Catherine, Nicolo da Ponte devant la Vierge entourée d'anges et de saints, André Gritti devant la Vierge sans cortége, Alvise Mocenigo devant le Rédempteur, mais ce n'est pas encore devant le Rédempteur triomphant. C'était à Paul Véronèse qu'était dévolue cette tâche privilégiée, et c'est le fruit de ses plus sublimes inspirations que les yeux du spectateur rencontrent, quand il les lève au-dessus du trône ducal et jusqu'aux compartiments du plafond. Ce n'est pas une vaine curiosité qu'il satisfait en les fixant sur le Christ au nom duquel on avait vaincu, sur sainte Justine dont la fête coïncidait avec le jour de la victoire, sur les portraits d'Augustin Barbarigo et de Sébastien Venier qui en avaient été les instruments providentiels. La progression ascendante atteignait son point culminant dans le compartiment central où l'artiste avait tracé, avec toute la majesté dont un pareil symbole est susceptible, l'image imposante de la Foi, au-dessous de laquelle il mettait, avec une fierté toute chrétienne, cette belle inscription que les générations suivantes n'ont pas toujours comprise :

FIDES
NUNQUAM DERELICTA,
FUNDAMENTUM REIPUBLICÆ.

Les deux autres compartiments représentaient, l'un, Neptune et Mars, avec cette inscription : *Robur imperii;* l'autre, Venise appuyée sur la Justice et la

Paix, avec cette inscription qui servait de correctif à la première : *Custodes libertatis*.

Jamais la branche subalterne de l'art, qu'on appelle *la décoration*, n'avait été élevée à une pareille hauteur. Sous le pinceau de Paul Véronèse, elle touchait presqu'à l'idéal, grâce à la prépondérance de l'élément religieux dans ses compositions patriotiques qui ne se bornaient pas à exalter l'amour-propre national. Son succès fut immense, à cause de la double sympathie qu'il trouva dans toutes les classes de citoyens. Aussi ses admirateurs furent-ils étonnés de sa réserve, quand il fut question de réparer, dans la salle du Grand-Conseil, le désastre causé par le fatal incendie de 1577, et ce fut alors qu'il fit à son patron Jacopo Contarini la noble réponse que nous avons citée plus haut, et par suite de laquelle il fut chargé de peindre l'un des grands compartiments du plafond. L'autre devait être peint par Tintoret, sans doute à cause du résultat satisfaisant qu'avait déjà produit l'association de ces deux génies, les seuls qui fussent alors capables de remplir dignement une pareille tâche.

Cette association produisit en effet des résultats inespérés, du moins en ce qui concerne Tintoret qui avait déjà laissé paraître plus d'un symptôme de décadence et dont la verve, déplorablement féconde, sembla se corriger au contact de la verve plus saine et plus contenue de son collaborateur. Tous deux avaient à représenter *Venise dans sa gloire*, et ce sujet, éminemment triomphal, était trop bien adapté au talent spécial de Paul Véronèse, pour que ses

partisans pussent douter un instant de sa supériorité sur son rival. Son biographe Ridolfi, dont les impressions personnelles semblent s'accorder avec celle-là, ne trouve que des paroles d'enthousiasme pour exprimer son admiration pour cette grande composition symbolique dans laquelle l'artiste, inspiré à la fois par l'émulation, par le patriotisme et par la majesté du lieu, a représenté Venise entre deux tours, emblème de sa double force, recevant le diadème royal des mains de la Victoire, et servie par la Renommée qui, en publiant la gloire de la République avec sa trompette d'or, a pour cortége l'Honneur, la Liberté, la Paix et l'Abondance. Au-dessous se dessine une noble architecture sur laquelle sont rangés des portraits à riches costumes, et plus bas, sur le premier plan, sont groupés pittoresquement des guerriers, des étendards et des prisonniers, le tout éclairé par une lumière resplendissante dont les reflets sont si habilement combinés, qu'on est d'abord tenté de croire que l'artiste a oublié d'y mettre des ombres; et puis enfin l'on est tenté de dire, avec Ridolfi, qu'il a déployé, dans cette œuvre colossale, *un génie surnaturel.*

Tintoret eut aussi ses partisans et même ses partisans fanatiques. Il est certain que l'ouvrage exécuté par lui à côté de celui de Paul Véronèse, était fait pour déconcerter les prévisions de ceux qui l'avaient cru irrévocablement engagé dans les voies de la décadence. Pour soutenir la concurrence d'un voisin si redoutable, il oublia sa méthode expéditive et son

système de coloris qui ne laissait aucune transparence aux ombres, et il parvint à produire des tons pleins de finesse et d'harmonie qu'on n'était plus habitué à trouver dans ses œuvres. Cette réhabilitation purement technique n'ajoutait rien à la valeur poétique de la composition qui, sous ce rapport, restait inférieure à celle de Paul Véronèse. Mais cette infériorité disparaissait soit dans les portraits énergiquement caractérisés qu'on voyait au-dessous de la figure rayonnante de Venise entourée de génies ailés et de cercles d'or. Enfin telle est la fascination exercée par ce merveilleux compartiment, malgré le voisinage de l'autre, qu'un juge compétent et non prévenu a dit, après les avoir comparés entre eux, que *Tintoret a du moins égalé Paul Véronèse et l'a peut-être surpassé*[1].

C'était déjà beaucoup que Tintoret eût réussi à rendre presque douteuse la supériorité de son rival, et l'on pouvait tout attendre des effets combinés de l'émulation et du patriotisme dans l'achèvement de la tâche immense qui leur était dévolue; car ce n'était plus seulement la campagne de 1571 et ses résultats qu'il s'agissait d'immortaliser. Cette commémoration d'une victoire récente, quelque glorieuse qu'elle fût, ne suffisait plus à l'exaltation du sentiment national. Tout ce qui ressemblait à une croisade, sur une grande ou sur une petite échelle, dans les exploits des générations précédentes, prenait, aux yeux de la

1. Charles Blanc, *Histoire des peintres*, n° 56.

génération nouvelle, une valeur que l'art, à défaut de chronique populaire, était appelé à constater. Cette revue rétrospective des succès remportés sur les ennemis de la foi, ne suffisait pas encore ; ceux qu'on avait remportés sur des peuples co-religionnaires non moins acharnés que les Turcs à la perte de la République, avaient d'autant plus de droits de figurer à la suite des autres, qu'ils avaient fourni la matière de plusieurs chefs-d'œuvre parmi ceux que l'incendie de 1577 avait détruits. Il y avait donc un double enthousiasme à satisfaire, l'enthousiasme patriotique et l'enthousiasme religieux, et comme la salle du Grand-Conseil offrait une double surface de 154 pieds de longueur, on résolut de faire peindre, sur ces deux surfaces parallèles, d'un côté les victoires des Vénitiens sur leurs ennemis d'Orient, de l'autre leurs victoires sur leurs ennemis d'Occident. C'était plus qu'il n'en fallait pour occuper toute une génération de peintres, si ces peintres avaient appartenu à l'école de Léonard ou à celle de Bellini.

Mais, pour Tintoret, cette tâche n'était qu'un jeu, et son suprême bonheur eût été d'en être chargé, non pas précisément tout seul, mais avec le concours de son cher fils Domenico dont le pinceau expéditif et vulgaire se ressentait trop souvent de l'éducation paternelle. Paul Véronèse, au contraire, était trop pénétré de la grandeur, je dirais presque de la sainteté de la tâche qui lui était dévolue, pour se prévaloir, comme le firent ses collaborateurs, de la décadence du goût public. Il avait aussi un fils, sur lequel

il fondait, avec plus de raison que Tintoret, les plus belles espérances qui n'eurent le temps ni d'être justifiées, ni d'être démenties, vu que celui qui en était l'objet mourut à la fleur de l'âge; mais on peut dire que, s'il avait réalisé, avant sa mort, le progrès que semble constater le charmant tableau qui porte son nom, dans la galerie du Belvédère, on n'aurait pas le droit de mettre entièrement sur le compte de l'aveuglement paternel les prédictions hypothétiques respectueusement recueillies par les admirateurs de celui qui les avait faites.

L'idée de travailler un jour, avec un tel auxiliaire, à la glorification des héros qui s'étaient voués à la défense de la foi et de la patrie, était, pour Paul Véronèse, la plus douce perspective de ses vieux jours; car il avait élevé ce fils *con ogni pietà nel divino culto*, dit Ridolfi, de sorte que son éducation esthétique avait été confondue avec son éducation religieuse. Il est même probable que ce dernier élément s'était renforcé depuis la protection éclatante que le ciel avait accordé aux armes Vénitiennes; car, à dater de cette époque, et en dehors de ses travaux officiels du palais ducal, nous le trouvons beaucoup plus occupé qu'auparavant de compositions, soit historiques, soit symboliques qui se rapportent à un triomphe, ancien ou récent, des chrétiens sur les infidèles ou de la vérité sur l'erreur, c'est-à dire de la vérité catholique sur la grande erreur contemporaine. Il y a en Angleterre plusieurs tableaux de ce genre, dont on ne s'est pas soucié de rechercher le

vrai sens, et qui sont de véritables ouvrages de controverse ayant pour but la réhabilitation d'une tradition ou d'un dogme. Il y en a un surtout qu'un vague soupçon de son origine a fait appeler *le Triomphe de la Vérité*, et dont on connaît quatre répétitions différentes qui n'ont pas toutes les mêmes dimensions. Il y en a un autre qui offre une allusion manifeste à une cérémonie d'abjuration, et, s'il fallait forcer le doute dans ses derniers retranchements, je signalerais deux compositions de Paul Véronèse qui sont aussi claires que la profession de foi la plus explicite. L'une, qui se trouve à la galerie de l'Hermitage, représente *la Vérité* qui montre à un prêtre agenouillé un objet d'adoration exposé sur un autel; l'autre faisait partie des peintures dont l'artiste avait orné l'entrepôt des Allemands (*Fondaco dei Tedeschi*) et se composait de trois figures symboliques dont les rapports étaient indiqués avec une hardiesse presque brutale; car ces trois figures étaient placées dans la salle des banquets, et les convives qui venaient d'au delà des monts, n'étaient pas toujours orthodoxes. Or, on leur mettait devant les yeux l'image repoussante de l'Hérésie, sous la forme d'une vieille femme sale et hideuse que le Temps, armé de sa faux, et appuyé sur le globe terrestre, regardait avec indignation, tandis qu'il avait à sa droite la Religion, sous la forme d'une femme à la fois pieuse et sévère qui lisait dans un livre et était servie par un Génie armé d'une trompette, emblème des vastes conquêtes spirituelles que de nouveaux apôtres fai-

saient, depuis trente ans, dans l'ancien et dans le nouveau monde.

Il ne faut pas oublier qu'aux yeux des nations qui avaient pris part à la victoire de Lépante ou aux transports de joie qui l'avaient suivie, cette victoire était le point de départ d'une puissante réaction qui, dans un avenir plus ou moins éloigné, aboutirait à l'émancipation des chrétiens d'Orient. Que cette illusion soit jamais entrée dans la tête des hommes d'état qui dirigeaient alors le monde catholique, c'est ce qu'il est difficile d'admettre ; mais elle était entrée dans la tête ou plutôt dans le cœur des peuples, particulièrement dans celui du peuple Vénitien qui avait sur tous les autres un immense avantage, celui de trouver, parmi les familles patriciennes qui le gouvernaient, les plus dignes interprètes et les plus ardents promoteurs de son enthousiasme. C'était aussi parmi elles que l'auteur de *la Jérusalem délirée* devenu un vrai prédicateur de croisade, recueillait les prémices de cette admiration sympathique dont son caractère et son génie devaient être l'objet auprès des générations futures. Son poëme ne pouvait pas être populaire à Venise, à cause de l'obstacle que le dialecte local opposait à cette popularité ; mais il y avait une autre poésie qui était accessible aux plus humbles intelligences, et cette poésie, dont Paul Véronèse tenait alors le sceptre, était la poésie de l'art. Voilà ce qui fait resplendir d'un éclat tout spécial le nom et le rôle de cet artiste dans l'histoire de l'école Vénitienne. Voilà surtout ce qui explique la haute im-

portance attachée par le Sénat à l'exécution des peintures rétrospectives dont il voulait qu'on décorât la salle du Grand Conseil, afin que les exploits du passé pussent être garants des exploits de l'avenir. La lutte glorieuse soutenue un siècle auparavant, contre les Turcs (1471-1474), devait occuper une place proportionnée à son importance. Mais ce qu'on voulait avant tout, c'était montrer à la génération nouvelle le chemin de Constantinople, et rien n'était plus propre à fixer les imaginations sur cette perspective, que le souvenir ravivé de la croisade qui, sous les auspices d'un vieux doge aveugle, s'était terminée, en 1204, par la fondation d'un empire latin en Orient. Pourquoi ce qui fut possible alors, ne le serait-il plus aujourd'hui ? Telle était la question qu'on voulait poser, en traçant, dans une série de huit tableaux, les principaux épisodes de cette guerre, dont le premier devait être le serment du doge et des croisés dans la basilique de Saint-Marc. Quelle moisson pour un artiste qui avait, comme Paul Véronèse, le don spécial de faire ressortir le côté triomphal de son sujet! Mais c'était à des mains beaucoup moins dignes que cette tâche si attrayante devait être confiée. La sienne devait se borner, dans cette revue rétrospective, aux deux compartiments octogones dans lesquels il a représenté, avec une verve d'inspiration, égale à la beauté de son coloris, la prise de Smyrne sur les Turcs, en 1471, et la défense de Scutari contre Mahomet II, en 1474. Dans la revue des victoires remportées sur les ennemis d'Occident,

il ne peignit qu'un seul compartiment, celui où l'on voit le doge André Contarini, l'ancêtre de son bienfaiteur, rentrer victorieux dans Venise à la fin de la terrible guerre de Chioggia.

Ce fut, dit Ridolfi, le dernier produit de ses inspirations patriotiques, dans le palais ducal, et il faut ajouter que ces inspirations furent puissamment renforcées par celles de la reconnaissance. Aussi l'artiste a-t-il prodigué, dans cette composition, toutes les richesses de son imagination et de son pinceau. Surtout il l'a rendue aussi triomphale que possible, non pas en copiant les bas-reliefs antiques qu'il avait vus à Rome, mais en y déployant la pompe des triomphes chrétiens, avec des magistrats, des soldats et des prêtres ralliés à la suite d'une même bannière, et en y ajoutant les accessoires pittoresques les plus propres à relever la majesté d'une cérémonie, qui ne pouvait pas avoir dans l'intention du peintre, un caractère exclusivement religieux. Ce dut être une grande joie pour lui d'avoir si noblement acquitté sa dette et d'avoir obtenu que le beau nom de Contarini ne fut pas complètement supprimé dans la série des peintures projetées. Cette lacune eût été trop douloureuse pour un cœur comme le sien. Il ne pouvait pas oublier les services de ce Jacopo Contarini dont le vigilant patronage avait plus d'une fois déjoué les intrigues de Tintoret, mais sans pouvoir le débusquer des positions qu'il avait conquises partout où il y avait des travaux importants à exécuter. C'était ainsi qu'il avait pris possession, pour

lui et pour son fils, de la chapelle du Rosaire reconstruite à grands frais par la confrérie de ce nom, en mémoire du récent succès des armes chrétiennes. Le père y avait peint encore une fois, mais avec une verve décroissante, la bataille de Lépante, et avait laissé au jeune Domenico la partie diplomatique du sujet, c'est-à-dire *la Sainte-Ligue* conclue, en 1570, entre les trois puissances qui avaient concouru à cette victoire.

Quant à Paul Véronèse, il se retranchait plus que jamais, dans ce système de réserve que lui avait reproché Jacopo Contarini, ce qui n'empêchait pas son enthousiasme pour *la sainte cause*, d'être toujours le même. C'était là ce qui formait le lien sympathique entre lui et les âmes d'élite qui employaient son pinceau. Un des fruits les plus précieux de cette sympathie fut le tableau qu'il peignit pour l'église de Saint-Pierre martyr, à Murano, et qui avait le même but que le tableau peint par Tintoret pour la confrérie du Rosaire. Mais quelle différence entre l'un et l'autre sous le rapport de la verve et de l'inspiration! Dans l'œuvre de Tintoret on retrouve seulement l'artiste habile et expéditif, dans celle de Paul Véronèse, on retrouve à la fois l'artiste et le chrétien[1]. On peut même affirmer que ce dernier élément se renforçait de plus en plus à mesure qu'il approchait du

1. Le tableau dont il est ici question, se trouve à l'Académie des Beaux-Arts et représente la Vierge dans sa gloire, ayant au-dessous d'elle saint Dominique qui distribue des chapelets aux principaux personnages de la *Sainte-Ligue*.

terme de sa carrière. Ridolfi nous le montre, dans son atelier, entouré des peintures édifiantes que son pinceau, plus épuré que jamais, fournissait à ses méditations quotidiennes; c'était *la Madeleine*, soit en extase et les yeux levés vers le ciel, soit en méditation devant un crucifix ou devant une tête de mort; c'était *la Prière au jardin*, *le Christ à la colonne*, et d'autres sujets empruntés à l'Histoire de la passion; c'était surtout *l'Adoration des Mages*, qui aurait été son thême favori jusqu'à son dernier jour, si la victoire de Lépante n'était pas venue troubler la hiérarchie de ses prédilections antérieures C'était là le point lumineux de son horizon historique; aussi son culte *privé* pour le pontife promoteur de cette croisade, avait-il devancé le culte *public* que devait lui décerner un jour l'Église universelle, et il tenait à avoir devant ses yeux le portrait ou, pour parler plus juste, l'*image* de l'immortel Pie V. C'était en présence de cette image qu'il traçait, par ordre du Sénat, des cartons pour des tapisseries parallèles sur lesquelles devaient être représentés, d'un côté la défaite des Turcs dans la dernière campagne, de l'autre le départ des deux cents galères Vénitiennes pour la première croisade, à la suite de Godefroi de Bouillon. On eût dit que tout ce qui se rapportait à ce grand souvenir ou à la grande espérance qui s'y rattachait, agissait de trois manières sur les facultés de l'artiste, en excitant à la fois sa verve religieuse, esthétique et chevaleresque. Mais la mort ne lui permit pas d'achever cette double tâche qui aurait été, plus

qu'aucune autre, selon son cœur. Un refroidissement subit dont il fut saisi à la suite d'une procession jubilaire, le fit descendre précipitamment dans la tombe, au moment où l'école Vénitienne n'avait que lui pour arrêter, ou du moins pour ralentir le mouvement de décadence qui l'entraînait. (1588).

Pour lui, le peintre triomphal par excellence, il ne pouvait pas y avoir de genre de mort mieux approprié à sa vocation. Dans tous les sujets religieux qu'il avait traités, depuis le commencement de sa carrière jusqu'à la fin, c'était le côté triomphal qui lui avait été le plus sympathique, non point par une vaine ostentation des brillantes qualités de son coloris, comme on l'a trop légèrement supposé, mais par des motifs très-élevés dont il nous a donné lui-même le secret, et qui ne tenaient pas moins à sa piété chevaleresque qu'à la tournure essentiellement poétique de son imagination. Dans l'Ancien Testament, c'était le *Triomphe d'Esther* qui avait été son premier amour et la matière de son premier succès, dans le couvent de Saint-Sébastien, et il s'y montra tellement fidèle qu'on le vit inaugurer, par une reproduction de plus en plus grandiose du même sujet, chaque phase nouvelle dans laquelle entrait son génie éminemment progressif. Après la production encore un peu timide, dont nous venons de parler, avait paru celle de la galerie des Uffizi, à Florence, où les figures ont plus de charme et des proportions plus sveltes, et cette dernière devait être encore surpassée, du moins pour l'exécution

technique, par le magnifique tableau du Louvre, en attendant qu'il fût surpassé lui-même, sous le rapport du développement dramatique, par les cartons d'après lesquels devait être tracée, dans une série de sept compartiments, cette histoire à la fois si glorieuse et si prophétique par son dénouement.

Il serait facile de signaler la même progression ascendante, en assignant, par des dates ou par des conjectures, l'ordre dans lequel le même pinceau s'est exercé sur le sujet de *l'Adoration des Mages*. C'est celui qu'il a reproduit le plus souvent, non pas comme on pourrait le croire, parce qu'il pouvait y déployer largement la richesse de son coloris, mais parce que c'étaient les prémices des hommages que les rois, aussi bien que les peuples, devaient rendre un jour à celui qui était à la fois le maître et le Sauveur du monde. Comme les anges étaient encore au-dessus des rois, il aurait aimé, c'est lui-même qui en fait l'aveu, substituer à la composition traditionnelle une composition plus respectueuse encore dans laquelle il aurait représenté l'Enfant Jésus entre la Vierge et saint Joseph, sous un noble portique, *avec le plus riche cortége d'anges qui se puisse imaginer*, et cette idée s'était tellement emparé de son imagination, qu'il se promettait de la réaliser pour lui-même, *si jamais il en avait le temps*[1].

1. *Se io havero tempo giamai, voglio rappresentare, sotto à nobil loggia, ove entri la Vergine, il Salvatore, e Giuseppe, facendogli servire col più ricco corteggio d'Angeli chesi possa imaginare.*

En attendant l'exécution de ce charmant projet, il s'efforçait de donner à son sujet favori de *l'Adoration des Mages* toute la perfection technique et poétique qui était en son pouvoir, et, sans m'arrêter à l'énumération des essais intermédiaires, je me contenterai de signaler les deux chefs-d'œuvre qui se trouvent, l'un au plafond de la bibliothèque de Saint-Marc, l'autre à la Galerie nationale de Londres, et qui appartiennent tous deux à la dernière, c'est-à-dire à la plus belle période de la carrière de l'artiste. Celui de Londres avait été exécuté, en 1573, pour l'église de Saint-Sylvestre, à Venise, et cette coïncidence avec l'élan du génie national, après la victoire de Lépante, explique celui qu'a pris le génie de Paul Véronèse dans cette composition dont la magnifique ordonnance ne laisse rien à désirer. Elle explique aussi le caractère plus particulièrement triomphal qu'il a voulu lui donner, par la place considérable qu'y occupe un temple antique à demi-écroulé, symbole des ruines païennes sur lesquelles s'élèverait un jour l'Église que l'Enfant de Béthléem était venu fonder.

Au reste, l'explication la plus naturelle de cette tendance à voir la religion, l'art, l'histoire et les grands intérêts qui s'y rattachent, sous l'aspect le plus propre à frapper et à élever l'imagination, se trouve dans le caractère personnel de l'artiste que Ridolfi nous représente comme réunissant toutes les qualités requises pour former un gentilhomme accom-

pli : pensées généreuses, candeur d'âme, désintéressement, vertus domestiques, piété chevaleresque, et, comme couronnement, l'alliance de la fierté avec la modestie, à quoi il faut joindre son éloignement pour la sensualité, sous toutes ses formes, et même pour le luxe, excepté pour un certaiu lnxe pittoresque dont il avait contracté le goût en traitant ses sujets de prédilection. On peut affirmer que nul peintre, pas même Rubens, ne mérita mieux que lui la qualification de Magnifique Seigneur, et je crois que nul peintre, avant lui, n'avait eu l'idée d'introduire, dans l'ornementation d'un palais, en guise de compliment, la figure symbolique de la Magnificence.

Dans une sphère plus relevée, la même tendance produisait en lui cette passion pour le côté triomphal des idées ou des sujets qui s'offraient à son imagination ou à son pinceau, passion que les événements contemporains avaient singulièrement contribué à développer. C'était cette passion instinctive qui lui avait valu ses premiers succès dans le couvent de Saint-Sébastien ; c'était elle qui l'avait inspiré, souvent à son insu, dans l'exécution des ouvrages qui avaient le plus exalté, tantôt l'amour-propre national, tantôt la piété populaire ; c'était elle encore qui lui avait fait tracer si souvent avec tant de verve et de variété, le sujet triomphal par excellence, qu'on appelle *le Martyre ;* c'était elle enfin qui, en offrant aux légitimes besoins de sa piété imaginative, l'aliment périodique et nécessaire d'une cérémonie

triomphale, avait hâté une catastrophe à laquelle l'école Vénitienne ne pouvait pas survivre longtemps.

Tout ce que fit Tintoret, entre la mort de son rival et la sienne, ne fait qu'accroître le regret qu'on éprouve de le voir vivre et travailler si longtemps. Je n'excepte même pas la composition gigantesque connue sous le nom de *Gloire du paradis*, et qui n'est certainement pas faite pour servir de couronnement à la sienne, malgré les quatre cents figures très-peu célestes qu'il y a entassées et auxquelles il a distribué beaucoup plus d'ombres que de lumières. Voilà ce qu'on avait gagné en retirant cette tâche à Paul Véronèse, à qui elle avait été d'abord destinée. Mais le goût public dégénérait si rapidement, qu'il ne laissait place ni au blâme sur ce qui se faisait, ni au regret sur ce qui aurait pu se faire. Si quelques débris des vieilles traditions flottaient encore à la surface de ce grand naufrage, ce n'était que pour rendre plus manifeste le discrédit dans lequel elles étaient tombées, et si le sens esthétique était encore susceptible de quelque remords, ce remords était étouffé par le bruit des applaudissements décernés aux promoteurs des nouvelles méthodes, c'est-à-dire à Tintoret lui-même, et ensuite à ses disciples ou imitateurs, entre lesquels furent désormais répartis presque tous les travaux du palais ducal. On ne peut se défendre d'un sentiment de tristesse, en voyant à quelles mains était confiée, à la fin de ce grand siècle, la commémoration des hauts faits

qui l'avaient illustré. Que devaient donc éprouver les survivants de la bataille de Lépante, en voyant avec quelle rapidité s'était refroidi l'enthousiasme des artistes pour ce sujet naguère si fécond en inspirations? Un peintre, froid et médiocre, Andrea Vicentino, n'avait pas craint de le traiter une dernière fois, dans la salle du scrutin, à côté du tableau où Tintoret avait tracé, avec son pinceau de feu, la prise de Zara sur les Hongrois. Mais ces contrastes avaient fini par ne plus blesser personne. On s'accommodait de la décadence du goût comme d'un état naturel, et, quand on trouvait qu'elle ne marchait pas assez vite, on l'aggravait par l'importation de la décadence étrangère. Ce fut ainsi que Frédéric Zucchero, le lourd et prosaïque collaborateur de Vasari, dans ces fresques qui déshonorent la coupole de Brunelleschi, fut admis à étaler dans la salle même du Grand-Conseil, un des produits les plus insignifiants de son vulgaire pinceau.

Cette extrême tolérance était en partie le résultat du patronage aristocratique qui, après avoir fait longtemps sentir ses bienfaits, faisait maintenant sentir ses abus, non-seulement dans la distribution des tâches, et dans le choix des artistes chargés de les remplir, mais aussi dans l'indication des sujets qu'ils auraient à traiter. C'est donc sur le patronage aristocratique, et non sur l'ingratitude populaire, qu'il faut faire peser la responsabilité de certaines lacunes qui scandalisent encore aujourd'hui le voyageur, et qui devaient scandaliser bien davantage les

contemporains. La plus étrange de ces lacunes, quand on a parcouru toutes les salles du palais ducal, est celle qui concerne Marc-Antoine Bragadino et le siége de Famagouste, l'un des plus mémorables dont il soit fait mention, je ne dis pas seulement dans les annales de Venise, mais dans celles de tous les peuples, anciens ou modernes. Pour ce qui est de Bragadino, on peut dire que c'est sans contredit la figure la plus héroïque qui ait paru dans cette dernière croisade, et ceux qui auront lu les détails émouvants de sa résistance et de son martyre, trouveront que cet éloge est à peine égal à son mérite[1]. On se demande donc pourquoi cet épisode si glorieux d'une guerre dont on tenait tant à perpétuer le souvenir, n'a pas été jugé digne de figurer parmi les faits d'armes que l'art avait mission d'immortaliser, et pourquoi le décret du Sénat, qui ordonnait d'ériger des statues en bronze aux deux chefs de la flotte Vénitienne à Lépante, n'accordait pas le même honneur au héros de Famagouste ? La première de ces omissions est d'autant plus surprenante qu'on était obligé, pour couvrir les surfaces disponibles, dans le palais ducal, de mettre en œuvre un remplissage historique qui remontait au neuvième siècle et qui célébrait les antiques victoires de la République sur le roi Pépin !

Si du moins, à défaut d'une composition monumentale proportionnée à l'importance des exploits

1. Voir le volume intitulé : *Les quatre martyrs.*

accomplis, on apercevait quelque part, ne fût-ce qu'à titre de figure accessoire, le portrait du héros martyr! Peut-être un examen attentif le ferait-il découvrir dans quelqu'un des groupes dont Paul Véronèse a orné ses compositions triomphales; car il avait, plus qu'aucun autre, le culte, je dirais presque, la passion de l'héroïsme, et nous savons, par Ridolfi, qu'il avait peint, en dehors de ses travaux officiels, le portrait d'un des héros les plus jeunes et les plus intéressants de Lépante, celui d'Onufre Giustiniani, l'heureux messager de la victoire navale, et capitaine d'une galère dont le rôle avait été brillant dans cette mémorable journée.

Il y avait un autre héros plus intéressant, peut-être, mais aussi plus ambitieux, qui aspirait à une toute autre gloire qu'à celle de transmettre son nom et son image aux générations futures. C'était Martin Becingucci, véritable enfant d'Ignace de Loyola par la charité comme par la bravoure, et qui fut blessé sur la capitane de l'amiral Barbarigo, au moment même où ce dernier était atteint dn coup dont il mourut. D'autres religieux du même ordre servaient, comme aumôniers, sur d'autres galères, tant italiennes qu'espagnoles. C'était la première fois que cette milice spirituelle allait braver le feu du canon ennemi pour recueillir et sanctifier le dernier soupir des combattants. C'était la première fois qu'elle versait son sang pour le service des âmes, et il semblerait qu'à ce titre, le souvenir de l'aumônier de

Barbarigo eût dû être l'objet d'une commémoration quelconque, d'autant plus que c'était un Père de la même Compagnie, le Père Borgia, qui avait décidé le roi d'Espagne à joindre sa flotte à celle de la République. Mais ici l'oubli était sans conséquence. Le refroidissement de ce genre de zèle n'était pas à craindre..

Si je signale ces diverses lacunes dans les témoignages de la reconnaissance publique, c'est parce qu'elles font partie d'un ensemble de symptômes qui nous montrent que les beaux jours du génie vénitien, sous la forme de l'art ou sous toute autre forme, sont passés sans retour. Après la mort de Tintoret (1594) il y a encore quelques peintres, comme Palma le jeune et les deux fils de Bassano, qui méritent une mention; il n'y en a pas un seul qui mérite une étude. Aussi, après avoir traversé, avec une émotion toujours croissante, cette période radieuse comprise entre Bellini et Paul Véronèse, me garderai-je bien de fatiguer mes lecteurs et de me fatiguer moi-même par l'appréciation, même sommaire, des misérables produits d'une école dont la sève est irrévocablement épuisée. J'aime mieux, en terminant cette partie de ma tâche, fixer leurs yeux et les miens sur quelque point lumineux qui jette un reflet consolant sur certaines parties du tableau de décadence qui resterait à tracer; car Venise eut, comme république chrétienne, des priviléges immenses qu'elle ne perdit pas tous en perdant sa grandeur.

Je sais que ces priviléges ont été et sont encore

énergiquement contestés; mais il n'en est pas moins vrai que Venise, malgré tout ce qu'on a pu dire de ses tribunaux secrets, de ses courtisanes célèbres, et de son machiavélisme commercial, a été la plus chrétienne des républiques. Malheureusement la plus grande partie de ses annales, écrite en latin par des historiographes officiels, est toujours demeurée un recueil de matériaux à mettre en œuvre, lesquels n'ont été exploités que par de froids compilateurs ou par des écrivains trop imbus du rationalisme moderne, et trop exclusivement préoccupés des progrès et du déclin de la grandeur politique. Pour aborder une pareille tâche, il fallait quelque chose de plus que cette identification artificielle qui consiste à se transporter par la pensée dans les temps et les lieux qu'on veut décrire, il fallait y apporter, avant tout, la conscience d'une sympathie profonde, laquelle ne saurait exister sans l'identité des croyances religieuses.

Il ne faut pas oublier que les Vénitiens furent sur la Méditerranée ce que les Espagnols et les Polonais furent aux deux extrémités de l'Europe, c'est-à-dire l'une des trois sentinelles avancées de la Chrétienté contre les barbares. Qu'ils aient profité de la terreur qu'ils inspiraient à ces derniers pour assurer le succès de quelques spéculations mercantiles, au préjudice des républiques voisines, c'est sans doute une dérogation à la noblesse et à la grandeur du rôle qui leur était assigné dans ce monde; mais après tout ce n'est pas un crime qui puisse effacer ce qu'il y avait d'héroïque et de chevaleresque dans leur caractère, et

l'on peut affirmer que, entre toutes les puissances maritimes qui se sont succédé sur cette mer, il n'en est aucune dont le pavillon ait laissé, chrétiennement parlant, d'aussi honorables souvenirs. Au dix-septième siècle, il y flottait encore plus glorieux que jamais; et quels géants étaient chargés d'en soutenir l'honneur! C'était un Louis Mocenigo, infatigable défenseur de l'île de Candie, et objet d'admiration pour les Turcs eux-mêmes, qui, en apprenant sa mort, prirent spontanément le deuil, et firent défiler respectueusement leurs galères pavoisées de drapeaux noirs devant le lieu de sa sépulture; c'était un François Morosini, dont les exploits seraient regardés comme fabuleux s'ils étaient moins authentiques, qui fut justement surnommé le héros du siècle, et qui forme le digne pendant de son contemporain, Sobieski, engagé sur un autre point, dans la même croisade, à laquelle les grandes puissances européennes assistaient avec une stupide indifférence, toutes fières de se trouver à jamais guéries de l'enthousiasme religieux.

L'histoire de la république de Venise abonde en souvenirs de ce genre pendant une longue série de siècles; des hostilités presque permanentes contre les sectateurs de l'islamisme, durent y familiariser les esprits avec les idées de martyre, de sacrifice et de dévouement à quelque chose de plus grand que cet étroit patriotisme, source de tant d'injustices chez les nations paiennes de l'antiquité, et aussi chez les nations modernes que l'esprit national a

paganisées. Bien que les Vénitiens eux-mêmes n'en aient pas toujours été exempts, néanmoins on peut dire que leur position particulière, et les circonstances impérieuses où ils furent placés, les contraignireut de surmonter bon gré mal gré bien des tentations sordides. L'habitude de répéter de temps en temps, dans leurs guerres contre les infidèles, ce beau verset, qu'on lit encore aujourd'hui sur la façade du palais Vendramin : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam ;* l'habitude de prononcer avec foi cette sublime prière, si bien placée dans le cœur et dans la bouche du héros chrétien, cela seul aurait suffi pour mettre en jeu tout ce qu'il y avait d'élevé, de généreux et de chevaleresque dans leur nature. Ce fut sans doute ce passage du Psalmiste qui suggéra aux doges et aux généraux de mer l'idée de se faire peindre à genoux devant l'Enfant Jésus ou la sainte Vierge, dans des tableaux destinés à transmettre leurs noms ou le souvenir de leurs exploits aux générations futures. Ce mode de commémoration pieuse, qui offre le touchant contraste d'une humble attitude et d'une grande dignité ou d'une grande gloire, ne cessa pas d'être en usage pendant toute la durée du seizième siècle ; et c'est pour cela que les monuments de ce genre, avec une madone assise, et un doge ou un général agenouillé, sont encore aujourd'hui si nombreux dans les collections particulières, dans les églises, et surtout dans le palais ducal, où l'on semble avoir multiplié à dessein les compositions allégoriques destinées à ex-

primer les rapports de la religion avec l'État. A la vue de toutes ces représentations pieuses où le patriotisme paraît constamment subordonné à la foi, on ne peut s'empêcher d'appliquer à cette république chrétienne la magnifique louange qu'Horace adressait à Rome en la félicitant d'être devenue la maîtresse du monde :

Dis te minorem quod geris, imperas[1].

Je sais qu'aux yeux des sages dont la passion dominante est de remonter des effets aux causes, tout cela n'était qu'un charlatanisme religieux, à l'aide duquel une oligarchie, non moins hypocrite qu'oppressive, exploitait le pouvoir à son profit exclusif, et disposait à son gré d'une populace ignorante et fanatisée; mais cette calomnieuse imputation est hautement démentie par tous les documents publics et privés, qui s'accordent à nous montrer la noblesse vénitienne donnant l'exemple des plus héroïques vertus, au point qu'on y trouve un plus grand nombre de saints personnages canonisés par l'Eglise que dans tous les autres corps aristocratiques du moyen âge pris ensemble. Plusieurs doges sont devenus à ce titre un objet de vénération pour le monde catholique, sans parler de ceux qui, prenant la détermination qu'on a trouvée plus tard si sublime dans Charles-Quint, abdiquèrent spontanément la dignité

1. « Parce que tu t'es inclinée devant les dieux, les peuples se sont inclinés devant toi. »

ducale pour pratiquer en paix les rigueurs de la vie monastique. D'autres donnaient à cette dignité une sorte de caractère sacerdotal, comme ce Lorenzo Priuli, élu dans un temps où sa patrie était accablée par trois fléaux à la fois, la guerre, la peste et la famine, et qui, le jour de son inauguration, montant en chaire pour adresser au peuple quelques paroles de consolation, commençait sa harangue par ce bel acte d'espérance et de foi : *Etiamsi ambulavero in medio umbræ mortis, non timebo mala quoniam tu mecum es.*

Dans le cours, et même à la fin du dix-septième siècle, cette noble empreinte se retrouve encore dans plusieurs délibérations du Sénat vénitien, et, ce qui est peut-être encore plus concluant, dans les requêtes qui lui étaient adressées pour obtenir l'agrégation au corps des patriciens. Ce fut ainsi que les Martinengo de Brescia, quand ils aspirèrent à cet honneur, en 1689, comme récompense de tout ce que leurs ancêtres avaient fait pour la République, firent valoir, à l'appui de leur demande, la triple illustration de la gloire militaire, de la science et de la piété, mettant ainsi sur la même ligne, les services rendus par l'épée, par le génie, et par la prière.

Malheureusement, il vint un jour où la dépravation intellectuelle et morale du dix-huitième siècle exerça aussi ses ravages dans les lagunes, et tant de circonstances concoururent à accélérer la décadence du caractère national, qu'il ne s'y trouva plus ni

énergie, ni dignité, quand le jour fatal fut arrivé. Ces souvenirs sont encore trop rapprochés de nous, pour qu'on puisse proclamer la vérité tout entière, soit sur les fautes qui attirèrent sur Venise un si terrible châtiment, soit sur l'incompétence de ceux qui s'arrogèrent la mission de le lui infliger. De part et d'autre, on a honte de soulever le voile de tant d'iniquités : les uns se taisent par générosité, les autres par pudeur; mais c'est une opinion assez généralement accréditée, que rien ne racheta la honte d'une si ignoble chute.

CHAPITRE XXVI.

ÉCOLE ROMAINE.

Michel-Ange.

Nous avons vu comment l'art chrétien, à son début, était venu se prosterner aux pieds du successeur de saint Pierre et comment il avait été béni par Boniface VIII, dans la personne de Giotto, regardé par ses contemporains comme le régénérateur de la peinture. Maintenant, après deux siècles de progrès, réalisés loin de Rome et souvent dans des directions qui ne semblaient pas répondre à la bénédiction primitive, nous allons voir les trois branches de l'art, représentées par trois génies incomparables, venir presque simultanément et sans s'être entendues, payer leur dette commune à la Cité Sainte, en la décorant des chefs-d'œuvre qui lui assurent un autre genre de suprématie sur toutes les capitales du monde.

Le plus maltraité, entre ces trois grands hommes a été Bramante dont la conception primitive, en ce qui regarde l'œuvre de Saint-Pierre, ne fut pas assez respectée par ses successeurs; mais Raphaël et Michel-Ange ont été plus heureux, et, malgré les altérations plus ou moins perceptibles causées par le temps et par des retouches partielles, nous pouvons jouir de leurs ouvrages presqu'aussi complètement que leurs contemporains.

L'histoire de l'art offre peu de spectacles aussi curieux que celui des relations qui s'établirent entre ces deux génies naturellement antipathiques l'un à l'autre, et dont l'antagonisme devait se résoudre, sans préméditation de leur part, en une sorte de fusion dont Raphaël tira le plus de profit, bien qu'il n'y jouât pas le rôle de conquérant. En effet, ce fut lui qui subit l'influence de Michel-Ange, bien plus que Michel-Ange ne subit la sienne; à quoi il faut ajouter que l'empreinte du dernier est restée beaucoup plus fortement marquée dans les produits de l'école Romaine, devenue de plus en plus étrangère aux traditions Ombriennes.

Pour bien apprécier les œuvres de Michel-Ange et son caractère personnel, non moins intéressant que ses œuvres, il faut ne pas perdre de vue son premier apprentissage et les impressions que durent faire certains événements sur sa jeune et fière imagination. Élevé d'abord dans l'atelier de Domenico Ghirlandaio, quand il n'avait encore que treize ans (1488),

il passa bientôt sous le patronage de Laurent-le-Magnifique, et se mit à étudier la sculpture dans ce fameux jardin des Médicis, où sa vocation fut irrévocablement déterminée. Là ses premiers essais furent en tout conformes au goût de son patron et à celui de Politien qui l'éclairait de ses conseils. Il soulpta une tête de vieux Faune et un Bacchus, conservés l'un et l'autre dans la galerie des Uffizi, puis un Hercule qui fut envoyé plus tard au roi de France, puis un bas-relief qu'on peut voir encore aujourd'hui dans le palais Buonarotti à Florence et qui représente un combat de Centaures, où les contorsions et les entrelacements de membres n'empêchent pas de distinguer un certain sentiment du beau dans les formes et une prédilection marquée pour les modèles grecs, du moins dans les détails; car l'ensemble de la composition est plutôt conçu dans l'esprit des bas-reliefs romains.

Michel-Ange n'avait pas encore vingt ans quand le dégoût de sa position précaire joint à la peur d'être enveloppé dans la disgrâce imminente des Médicis qui avaient voulu le traiter en laquais, le fit s'enfuir précipitamment à Bologne. Là il trouva dans le chef de la noble famille des Aldovrandi, un protecteur généreux et intelligent qui lui fit sculpter, pour la châsse inachevée de saint Dominique, cette ravissante figure d'ange qui, malgré la disproportion de la draperie et de la chevelure, fait presque regretter que l'artiste ne soit pas resté plus longtemps sous le même patronage.

Il faut remarquer que ce nouveau patron ne se borna pas à tirer parti de lui comme sculpteur, mais qu'il se faisait lire par lui les ouvrages des fameux poëtes Florentins, entre autres ceux de Pétrarque et de Dante, ce qui supposerait dans le jeune lecteur, une initiation très-précoce aux beautés sévères de la *Divine Comédie*.

Une initiation d'un autre genre attendait Michel-Ange à Florence. La tempête, dont on lui avait fait craindre l'approche, avait effectivement éclaté sur la tête des Médicis, et leur expulsion, en 1494, avait laissé un plus libre cours que jamais aux prédications de Savonarole, qui appliquait à son siècle, à la génération présente, et surtout à ses adversaires politiques et religieux, les avertissements et les menaces que les anciens prophètes avaient adressés au peuple juif. Or, cette exégèse ardente coïncide précisément avec le retour de Michel-Ange dans sa patrie, et continua, sur le même ton et avec les mêmes effets, jusqu'à l'époque de son premier départ pour Rome en 1496. Que Michel-Ange ait figuré alors parmi les auditeurs et même parmi les admirateurs du prédicateur Dominicain, c'est ce qui est attesté par ses deux biographes, qui vécurent tous deux intimement avec lui et qui durent l'entendre parler, plus d'une fois, de cet événement mémorable de sa vie; mais ils n'en ont pas compris ou ils n'en ont pas voulu comprendre l'importance. Ce mauvais vouloir est surtout visible dans Vasari qui se borne à constater la vénération de Michel-Ange pour les écrits de Sa-

novarole [1], mais sans faire mention de l'affection qu'il eut toujours pour sa personne [2]. On aimerait aussi à savoir sur quels écrits du grand réformateur se portait plus particulièrement la prédilection du grand artiste, et si, en les méditant, il nourrissait le regret d'un idéal perdu sans retour, ou l'espoir d'un autre idéal, qui dédommagerait de tout. Quoiqu'il en soit, nous trouvons ici l'indice d'une grande précocité et d'une grande tenacité d'impressions, et nous avons, dans ce culte d'une si jeune âme pour deux génies, comme Dante et Savonarole, l'explication anticipée de plus d'une énigme.

Il faut donc se figurer Michel-Ange arrivant à Rome à l'âge de vingt-un ans, le cœur et la mémoire remplis de ce qu'il vient d'entendre, et aspirant, comme chrétien et comme artiste, à la réalisation de l'idéal qui obsède plus que jamais sa bouillante et poëtique imagination. Il continue à cultiver de loin ses amis florentins, même ceux qui portent des noms suspects; et c'est Sandro Botticelli, le partisan le plus dévoué de Savonarole, qu'il prend pour intermédiaire de sa correspondance clandestine. Il trouve dans son premier patron, le cardinal Riario, une passion prononcée pour les sculptures payennes, et il accepte la tâche de faire pour lui quelque chose du même genre; mais heureusement ce cardinal avait un servi-

1. *Ebbe in gran venerazione le opere scritte da Savonarola, per avere udito la voce di quel frate in pergamo.* (Vasari).

2. *Al quale egli ha sempre avuta gran affezione, restandogli ancura la memoria della sua viva voce.* (Condivi).

teur moitié peintre et moitié barbier, qui ne partageait pas les goûts de son maître, et qui demanda au jeune artiste, devenu son ami, de lui dessiner, suivant la *manière antique*, un saint François recevant les stigmates[1]. Plus heureusement encore, il se trouva, dans le sacré collége, un abbé de Saint-Denis, nommé Jean de la Groslaye, qui eut l'idée de faire sculpter pour l'église de son abbaye, un groupe représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge, et qui eut le mérite d'en charger Michel-Ange, malgré les difficultés que présentait un pareil sujet à un ciseau aussi peu exercé que le sien dans ce genre de composition.

Ce fut la matière de son premier triomphe comme grand sculpteur chrétien. C'était la première fois que l'art, depuis sa renaissance, produisait un groupe aussi parfait, tant sous le rapport de la science que sous le rapport de l'inspiration, et c'est un des cas, extrêmement rares, où l'on est tenté de souscrire, sans restriction, aux éloges dithyrambiques de Vasari. Il y a tant de grâce et de noblesse dans la pose des deux figures, tant d'harmonie entre les lignes de l'une et les mouvements de l'autre, tant de beauté et tant de pureté dans les types, tant de justesse dans l'accent pathétique qui ressort de tout l'ensemble et qui n'est point encore troublé

1. *Secondo la maniera antica.* C'est l'expression de Varchi, dans son oraison funèbre de Michel-Ange. Ce tableau qui était à San Pietro in Montorio, a disparu depuis longtemps.

par l'étalage pédantesque de l'érudition anatomique! Pourquoi cette première manière de Michel-Ange n'a-t-elle pas duré plus longtemps[1]!

Quand il acheva ce chef-d'œuvre, dans la dernière année du quinzième siècle, il avait fait un assez long séjour à Rome, pour en bien étudier les monuments et pour tirer de cette étude tout le profit que comportait l'indépendance naturelle de son génie; car nul ne sut, mieux que lui, concilier cette qualité avec le respect dû aux productions de l'antiquité classique. Aussi ne fut-il jamais subjugué, comme le furent tant d'autres, par les modèles grecs ou romains qui passèrent alors sous ses yeux. Ni la Vierge, qu'il dut sculpter vers cette époque pour la ville de Bruges[2], ni les deux médaillons inachevés qui se trouvent l'un à la galerie des Uffizi, l'autre à l'Académie royale de Londres, ne trahissent la moindre réminiscence d'une Minerve, ou d'une Junon, ou d'une matrone romaine, ou de tout autre type, gracieux ou sévère, emprunté aux statues antiques. Son idéal, en ce genre, fut celui dont il dévia le moins dans toute sa carrière, même quand ses déviations devinrent le plus déplorables.

Michel-Ange quitta Rome, sans avoir subi le patronage d'Alexandre VI, en qui il lui était difficile

1. Il y a deux copies assez bonnes de ce groupe, l'une en marbre dans l'église de San-Spirito, à Florence, l'autre en bronze, dans l'église de Sant-Andrea della Valle à Rome.

2. Ce bel ouvrage, dont Vasari ne parle pas, est mentionné par Albert Dürer qui le vit à Bruges, en 1521.

de ne pas voir le complice des bourreaux de Savonarole. Son talent et sa renommée avaient tellement grandi depuis son départ, que bientôt il ne put plus suffire à l'empressement de ses admirateurs. Outre ceux qu'il laissait à Rome même, il en avait à Florence, parmi les magistrats les plus influents de la République, et il en avait à Sienne dans la noble famille des Piccolomini sur laquelle le pontificat, malheureusement trop court, de Pie III venait de jeter un nouveau lustre. Pendant que ce dernier n'était encore que Cardinal, son goût personnel, joint à d'impérieuses traditions domestiques, lui avait suggéré la pensée de laisser après lui un monument digne du beau nom qu'il portait, et ce monument, destiné à orner sa chapelle dans le dôme de Sienne et confié au ciseau de Michel-Ange, devait se composer de quinze statues de moyenne grandeur, lesquelles devaient être toutes terminées dans l'espace de trois ans.

Il faut croire que la mort de Pie III ralentit le zèle de l'artiste; car, à l'expiration du terme convenu (1504), il n'avait même pas achevé le tiers de l'ouvrage entrepris[1], absorbé qu'il était par les tâches de plus en plus ardues que lui imposaient ses concitoyens. C'était d'abord un David en marbre pour le dôme de Florence, puis un David en bronze, destiné au maréchal de Gies et détourné de sa destina-

1. Quatre statues furent achevées et payées; on ignore ce qu'elles sont devenues.

tion après sa disgrâce[1], puis douze statues d'apôtres pour l'intérieur de la cathédrale, puis enfin le fameux carton de la guerre de Pise, lequel joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art, au commencement du seizième siècle.

Ici parait, dans toute sa malignité, cette fatalité qui a poursuivi les œuvres de Michel-Ange, dispersant ou détruisant les unes, et suscitant des obstacles insurmontables à l'achèvement des autres. De toutes celles que nous venons d'énumérer, il ne reste que l'ébauche, justement admirée, de la statue de saint Mathieu[2], et le David en marbre qu'on voit à l'entrée du Palazzo-Vecchio, et qui fut sculpté sur un bloc déjà entamé par une autre main. De là, des difficultés techniques, d'un genre tout-à-fait nouveau, surmontées avec une habileté prodigieuse. C'était, depuis Donatello, un des thèmes favoris de l'école Florentine, et Michel-Ange, pour le rajeunir et pour se prévaloir de ses études anatomiques, substitua le nu au costume arbitraire de son devancier et l'attitude pastorale à l'attitude héroïque. Suivant toute apparence et contrairement à ses habitudes, il prit son modèle dans la nature vivante; mais, en donnant à une figure d'adolescent des proportions colossales, il rencontra des difficultés d'un autre genre, qui étaient toutes nouvelles pour lui,

1. D'après Varchi et Vasari, ce David en bronze devint la propriété du roi de France.

2. Cette statue, ou plutôt ce bloc, se trouve dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts.

et qui ne furent pas surmontées avec le même bonheur[1].

L'apparition de cette statue n'en fut pas moins une sorte d'événement national à Florence, et les documents contemporains, en reproduisant les délibérations qui la concernent, nous montrent les principaux magistrats tout occupés de sa translation, comme s'il s'était agi de la translation d'une relique, ou de la consécration d'un Palladium pour la République. Tout ce qu'elle comptait d'artistes éminents dans tous les genres, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, orfèvres, brodeurs, et miniaturistes[2], était convoqué pour délibérer sur l'emplacement qui conviendrait le mieux pour faire ressortir toutes les beautés de ce chef-d'œuvre, puis les prieurs eux-mêmes instituaient une commission de surveillance pour obvier à toutes les difficultés du transport, et désignaient les artistes qui devaient lui construire un piédestal; enfin, après une longue attente, après quatre jours entiers employés à trainer *le géant* depuis le voisinage du dôme jusqu'à la place du palais, il y parvint enfin le 18 mai 1504, à l'heure de midi, et le 8 septembre suivant, il posait triomphalement

1. La première idée de Michel-Ange avait été de représenter David avançant le genou et tenant le pied droit sur la tête de Goliath.

2. Sur cette liste qui contient trente noms, figurent ceux de Léonard de Vinci, du Pérugin, de Giov. dalle Corniole, d'Atavante, du Cronaca, de Botticelli, de Lippi, etc. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. XII, p. 343.

sur sa base, à la place qu'avait occupée jusqu'alors la Judith de Donatello.

Un mois après, Michel-Ange, alors au comble de la faveur auprès de ses concitoyens, mettait la main au fameux carton de la guerre de Pise, avec un nouveau stimulant pour ne pas tromper l'attente publique; ce stimulant était la concurrence formidable de Léonard de Vinci.

Le choix du sujet n'était pas heureux, et ne pouvait faire briller dans l'artiste que des qualités subalternes. C'était une guerre inique et brutale, poussée à outrance par une bourgeoisie cupide qui foulait aux pieds la liberté d'autrui, au moment même où elle se vantait d'avoir reconquis la sienne. De plus, c'était une guerre qui n'avait été signalée par aucun triomphe dont le souvenir méritât d'être perpétué par le pinceau d'un grand artiste, de sorte que Michel-Ange, à défaut d'inspiration religieuse ou patriotique, se fit un jeu de multiplier les difficultés techniques, pour se donner le mérite de les vaincre, variant et compliquant à l'infini les mouvements et les attitudes, et accomplissant des tours de force qui étaient moins faits pour exciter l'admiration que la stupéfaction. Jamais on n'avait vu tant de science anatomique déployée dans la tension des divers muscles, particulièrement dans ceux du visage, jamais on n'avait vu tant d'invraisemblances accumulées pour introduire des nudités et des raccourcis de membres dans toutes les positions imaginables, et il fallait toute la naïveté, ou plutôt toute la niaiserie

d'enthousiasme de Vasari, pour parler, comme il le fait, de ces *figures divines* dans lesquelles se trouvait exprimée, selon lui, *la divinité de l'art* avec une perfection, où n'avait jamais atteint aucun autre génie.

Sans se prosterner, comme le biographe, devant la *divinité* de cette œuvre, les contemporains y virent un immense progrès accompli dans une direction nouvelle, et les jeunes artistes, au lieu de compléter leur apprentissage dans la chapelle de Masaccio comme ils l'avaient fait jusqu'alors, vinrent le compléter sur le fameux carton. Plusieurs qui étaient déjà en pleine possession de leur renommée, crurent lui donner une sanction de plus en se mêlant à la foule des initiés ou de ceux qui aspiraient à le devenir ; de sorte que la liste des disciples ou plutôt des sectateurs plus ou moins fanatiques qui se rencontrèrent ou se succédèrent devant l'autel du nouveau dieu, embrasse toute la génération de peintres qui fit briller quelques derniers rayons de gloire sur l'école Florentine au seizième siècle [1].

Ainsi Michel-Ange, à trente ans, se voyait décerner par ses concitoyens le sceptre de la sculpture et de la peinture, et rien ne pouvait désormais mettre obs-

1. Le carton de la guerre de Pise, transporté plus tard au palais Médicis, fut déchiré et dispersé dans différentes villes d'Italie. Quelques groupes ont été gravés par Marc-Antoine et Agostino Veneziano. Une copie, en clair-obscur, de toute la composition, se trouve au chateau d'Holkam, en Angleterre. On croit que c'est celle que fit Aristotile da San-Gallo, en 1542.

tacle à la révolution qu'il était appelé à produire dans ces deux branches de l'art, quand le pape Jules II eut la fantaisie de se faire construire par lui un monument sépulcral qui surpassât, sous le rapport des dimensions et de l'exécution, tout ce qu'on avait fait de plus magnifique pour ses prédécesseurs.

Cette offre n'était pas seulement séduisante, en vue du patronage pontifical; elle l'était encore plus à cause de la vocation de plus en plus prononcée que l'artiste se sentait pour la sculpture, malgré le succès, vraiment inouï, qu'avait obtenu son carton de la guerre de Pise. On eût dit que, pour se trouver dans son élément, il avait besoin d'entrer en lutte avec le marbre, et de le forcer à devenir l'interprète de ses conceptions originales et gigantesques. Aussi son attitude et son expression, en dégrossissant ses blocs, étaient-elles celles d'un assaillant, mais d'un assaillant qui était sûr de frapper juste et qui jouissait d'avance de son triomphe [1].

1. Un témoin oculaire disait : « A propos d'ébauches, je puis dire avoir vu Michel-Ange, bien qu'âgé de plus de soixante ans et n'étant pas des plus robustes, faire sauter plus d'éclats de marbre en un quart d'heure, que n'auraient pu faire des garçons d'atelier dans un espace de temps trois ou quatre fois plus considérable. Chose incroyable pour ceux qui ne l'ont pas vue ! Il entamait le marbre avec tant de furie qu'il me semblait que tout son ouvrage allait se briser en morceaux. D'un seul coup, il faisait sauter un éclat de l'épaisseur de trois ou quatre doigts, et il frisait de si près la ligne indiquée que s'il avait enlevé le moindre petit morceau de plus, il courait risque de perdre son bloc. »

Il n'y avait donc pas de perpective plus propre à flatter son imagination, que celle d'avoir à sculpter un tombeau pour un Pontife comme Jules II, que rien de médiocre ne satisfaisait, et qui, de plus, avait une haute idée de son rôle et du vide immense que sa mort laisserait dans le monde. Ce fut sans doute en spéculant sur cette faiblesse bien connue, que l'artiste traça le dessin d'un grand monument quadrangulaire, à deux étages, destiné à être vu de quatre côtés et à être décoré de statues historiques, allégoriques et autres, dont le nombre ne s'élèverait pas à moins de quarante. Là dessus, une large part était naturellement faite à la passion du sculpteur pour les nudités savantes, et une part non moins large à la vanité de son nouveau patron, dont la figure, couchée sur le sommet de ce vaste cercueil, était accompagnée de celles de deux femmes : l'une représentant la Terre, sous la figure de Cérès, inconsolable d'une telle perte; l'autre, représentant le Ciel qui se réjouit d'une telle acquisition. Au-dessous, étaient rangés les prophètes, les apôtres, et les vertus, ces dernières distribuées deux à deux sur les quatre angles. Plus bas, on voyait les emblêmes tout nus des sciences et des arts, les pieds et les mains liés, comme ayant été paralysés par la mort de leur protecteur. C'était le symbolisme le plus arbitraire qu'on eût encore vu, et ce n'était là que son moindre défaut; car, en envisageant cette composition par son côté moral et religieux, il était difficile de n'être pas frappé de certaines dis-

sonances qui blessaient autre chose que le bon goût[1].

En supposant que Michel-Ange ait poussé trop loin la déférence pour son impérieux patron, il faut dire que jamais faiblesse de ce genre ne fut si rudement, ni si longuement expiée. L'expiation commença du vivant même de Jules II (1506), et se prolongea, avec des redoublements d'amertume, jusque bien avant dans la vieillesse du grand homme. A chaque nouvelle élection de Souverain Pontife, c'était un nouveau conflit qui se terminait toujours par la suspension des travaux relatifs à ce malheureux monument. Et quand il croyait le moment venu de les reprendre, des héritiers qui, contrairement aux traditions de leur famille, semblaient plus occupés de la succession de leur oncle que de sa gloire, violaient tous les engagements contractés par lui. A force de chicaner leur victime sur la valeur des travaux déjà faits et même sur le prix des matériaux, qui avaient nécessité de longs séjours à Carrare, ils faisaient réduire, par des altérations successives du contrat primitif, le nombre des statues d'abord à six, puis à trois, au mépris de la clause impérative contenue dans le testament du défunt; et, en guise de stimulant à l'émulation de l'artiste, ils cherchaient à flétrir son honneur par les plus graves imputations,

1. Toutes ces statues ont été dispersées. Deux se trouvent dans le musée du Louvre, deux dans la grande salle du Palais Vieux, et quatre servent de décoration à la grotte du jardin Boboli, derrière le palais Pitti.

l'accusant d'avoir détourné, à son profit, une partie des fonds déposés entre ses mains. Bien que l'accusateur fut un souverain, (c'était le duc d'Urbin) l'accusé lui fit répondre fièrement *qu'il avait fabriqué un Michel-Ange avec les matériaux qu'il avait trouvés dans son propre cœur*. On voit que son biographe Condivi n'a pas eu tort d'appeler cette série de tribulations et d'angoisses *la tragedia del Sepolcro*, ou l'histoire tragique du tombeau [1].

Il est difficile de n'être pas profondément ému devant la statue de Moïse, quand on pense à ce douloureux enfantement. De toutes les grandes œuvres d'art, c'est sans contredit celle qui a coûté le plus de souffrances à son auteur. Il ne faut pas oublier que, chez Michel-Ange, la fierté fut égale au génie, non seulement la fierté d'artiste sachant quel rôle il joue dans le monde, mais la fierté républicaine puisée à une source non suspecte. Avec ce double instinct au fond de l'âme, qu'on se figure, s'il est possible, les tortures qu'il dut endurer, et le besoin qu'il dut éprouver de chercher, dans les régions supérieures de l'idéal, soit religieux, soit esthétique, un soutien contre ses tentations de murmure ou de défaillance. Ceci, joint à d'autres épreuves qui lui vinrent plus tard, nous explique la sauvagerie de son humeur, qui ne fit que croître avec l'âge, et l'accent de tristesse profonde qui forme, pour ainsi dire, la note dominante de

1. Un dessin du plan primitif de ce monument se trouve à Florence, dans la collection de la galerie des Uffizi.

plusieurs de ses écrits dans la dernière partie de sa carrière.

Quoiqu'il en soit, le découragement n'a pas laissé son empreinte sur cette statue de Moïse, ni sur les deux figures qui l'accompagnent et qu'on est convenu d'appeler Rachel et Lia, c'est-à-dire la vie active et la vie contemplative. Partout ailleurs, on s'arrêterait pour les admirer, particulièrement la première dont la beauté, l'expression et le regard si puissamment tourné vers le ciel, font bien plus que racheter ce qu'il peut y avoir de défectueux dans le mouvement du corps, et dans la jointure des mains, qui sont un peu lourdement dessinées. Mais le géant, qui est assis au milieu, et qui couvre tous ces défauts de son ombre, concentre sur lui seul, malgré qu'on en ait, toute l'attention et toute l'admiration du spectateur. Il n'y a peut-être pas, dans tout le domaine de l'art, une autre œuvre devant laquelle la critique, si elle est vraiment intelligente, soit tenue d'être si timide; d'autant plus que la statue n'étant pas à la place que lui avait donnée son auteur, ni soutenue par l'entourage qu'il lui avait destiné, ne se trouve plus ici à son véritable point de vue. Mais, ce sont seulement des beautés de second ordre qui sont compromises par ce déplacement et la figure imposante du législateur prophète n'en produit pas moins tout son effet. « La statue de Moïse, dit M. Perkins, bien qu'elle laisse à désirer sous le rapport de la *spiritualité*, ne manque nullement *d'idéalité* à la manière de Michel-Ange, c'est-à-dire du genre

d'idéalité qui appartient à une créature plus élevée que l'homme, bien que matériellement liée à la terre[1]. »

L'artiste s'est particulièrement préoccupé de l'autorité du regard, qui est ici rendue avec une intensité dont il n'y a peut-être pas d'exemple dans la sculpture ancienne ou moderne. Seulement cette fixité de direction semble peu d'accord avec ce qu'il y a d'indéterminé dans l'action; car le moment choisi n'est, ni celui où Moïse reçoit la loi, ni celui où il la transmet, ni celui où il brise les tables. C'est le même vague qu'on remarque souvent, et qu'on n'approuve pas toujours, dans les œuvres plastiques de Michel-Ange. Si quelque chose leur manque, c'est la signification nette, et peut-être aussi ce qu'on appelle *le caractère*, ce qui explique pourquoi il ne fit jamais de portraits. On a dit que la tête de Moïse était un portrait approximatif de Jules II, et que l'artiste avait voulu à la fois symboliser et idéaliser ce terrible Pontife qui semblait avoir fait du Vatican une espèce de Sinaï, d'où il ne parlait qu'en s'accompagnant de foudres et d'éclairs; mais il y a tout autant de raisons pour voir dans cette tête, à lignes rudes et anguleuses, celle de Michel-Ange lui-même, instincti-

1. *History of sculpture*, vol. II, p. 41. Cet ouvrage où la matière est traitée à fond et qui m'a été communiqué en Italie, avant sa publication, m'a permis d'être succint en traitant de cette branche de l'art chrétien. J'étais persuadé qu'un travail si remarquable et si consciencieux ne pouvait manquer d'avoir chez nous les honneurs de la traduction.

vement adoucie par des inspirations qui pouvaient bien lui venir, à son insu, des modèles antiques; car la forme du front et la manière dont les cheveux y sont plantés, rappellent un peu le Jupiter Olympien, comme le profil des deux statues latérales rappelle celui de certaines statues qu'on rencontre dans les musées de Rome. Peut-être pourrait-on reprocher à l'artiste d'avoir poussé un peu trop loin sa répugnance pour les draperies conventionnelles. Les siennes, avec leurs brisures brusques et leurs plis non motivés, manquent le plus souvent de grâce et d'ampleur; mais, dans le Moïse, tout cela devait être sacrifié au but principal, qui était de faire ressortir, de la manière la plus saisissante, dans l'ensemble et dans les moindres détails, l'énergie physique et morale du personnage historique ou symbolique qu'on avait voulu représenter.

Le monument auquel cette statue colossale était destiné, devait montrer Jules II vainqueur des ennemis étrangers et de la mort même. Ce n'était pas assez pour lui; il en voulut avoir un autre qui le montrât vainqueur de ses propres sujets, et qui fût placé de manière à donner, autant que possible, une sanction inviolable à sa puissance, même temporelle. Les sujets indociles qu'il s'agissait de tenir en respect, étaient les Bolonais, et le Pape crut qu'en mettant sa statue en bronze dans une niche, au frontispice de leur cathédrale, il embrouillerait dans leur esprit les notions de maître et de patron, d'autant plus que le geste de la statue était équivoque et

pouvait aussi bien se prendre pour une malédiction que pour une bénédiction.

Avant d'entreprendre cette nouvelle tâche, Michel-Ange dut se réconcilier avec le souverain Pontife, dont il avait brusquement quitté le service, pour un manque d'égards que sa fierté n'avait pas enduré. Pour recouvrer son artiste favori, le Pape recourut aux négociations et même aux menaces vis-à-vis de la République florentine qui ne voulut pas se compromettre par un refus. Michel-Ange rassuré se rendit donc à Bologne, où la réconciliation fut aussi brusque que l'avait été la rupture.

Il fallut donc que le génie du grand homme s'abaissât encore à une œuvre de circonstance, dont la destruction n'était que trop facile à prévoir. Il y perdit seize mois entiers, et il est superflu d'ajouter qu'il ne fut soutenu par aucun genre d'inspirations. Heureusement pour lui, son patron n'avait nullement la prétention d'être idéalisé dans ce portrait colossal, qui devait perpétuer non pas un souvenir, mais une menace. C'était l'intention, nettement exprimée, du Pontife lui-même, qui voulut que l'artiste lui mît dans la main gauche, non pas un livre, mais une épée[1].

Les impressions personnelles de Michel-Ange, dès longtemps familiarisé avec son modèle, lui facilitèrent singulièrement sa tâche. Il fit une statue grandiose,

1. *E richiesto sua santità se dovessi porre un libro nella sinistra, gli di e : mettivi una spada, chè io non so lettere.* Vasari.

majestueuse, richement et magnifiquement drapée, dit Vasari, et dont le visage exprimait la force, la promptitude et la *terribilité*. Pour qu'elle restât debout, il aurait fallu rendre toute réaction impossible contre la domination pontificale. Or, la réaction éclata du vivant même de Jules II (1511), quand la dynastie des Bentivoglio rentra, malgré lui, dans ce qu'elle appelait son domaine héréditaire. Le nom du grand artiste, qui avait coulé la statue, ne put la sauver de la fureur populaire. Après avoir été abattue de sa niche, comme d'un trône usurpé, elle fut impitoyablement mise en morceaux, qui servirent plus tard à la fabrication d'une fameuse pièce d'artillerie pour l'arsenal du duc Alphonse de Ferrare[1].

Mais cette catastrophe trouva Michel-Ange en possession d'un titre bien autrement solide à l'admiration de la postérité. Dans la matinée du 1er novembre 1509, jour de la Toussaint, les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine avaient été enfin découvertes. C'était l'inauguration d'une ère nouvelle dans l'histoire de l'art, et c'était aussi un triomphe éclatant sur ses envieux dont les intrigues, si l'on en croit Vasari, lui avaient suscité cette tâche toute nouvelle pour lui, dans l'espoir que sa renommée n'y survivrait pas[2].

Que l'on admette ou que l'on rejette cette légende,

1. Ce canon fut appelé *la Giulia*. La tête de la statue fut sauvée et conservée longtemps chez le duc de Ferrare.

2. Le biographe impute cette intrigue à Bramante.

accréditée sur une autorité trop suspecte, il est certain que Michel-Ange, avant d'obéir à son fougueux patron, protesta de son inaptitude à ce genre de travaux, et poussa la défiance de lui-même jusqu'à recommander à son choix le plus dangereux de ses rivaux, qui n'était autre que Raphaël. Mais plus il faisait de difficultés, plus le Pontife s'emportait contre lui, et ce fut plutôt à sa colère qu'à ses arguments qu'il céda, quand il consentit enfin à se charger seul de cette œuvre colossale.

Il faut remarquer que le procédé de la peinture à fresque ne lui était pas moins étranger que celui de la peinture à l'huile, et qu'à l'âge de trente-cinq ans qu'il avait alors atteint, il n'avait peint que trois ou quatre tableaux à la détrempe, dont le plus connu, supposé qu'il en soit l'auteur, est dans la galerie des Uffizi, à Florence. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour y reconnaître l'ouvrage d'un sculpteur, et d'un sculpteur plus épris des formes anatomiques que de la poésie de son sujet. Les poses et les mouvements semblent calculés pour faire ressortir, non pas tel ou tel sentiment, mais le jeu des articulations et des muscles, et, comme les deux figures principales ne se prêtaient qu'imparfaitement à la passion de l'artiste pour le nu, il s'en est dédommagé en introduisant dans le fond du tableau des nudités accessoires dont l'idée semble lui avoir été suggérée par Luca Signorelli, le seul entre les peintres contemporains auquel il daignât faire quelquefois des emprunts.

Évidemment, ce n'est pas une œuvre de sa première jeunesse. On n'y trouve aucune trace de l'influence exercée sur lui par Ghirlandaio, rien de cette grâce de contours ni de cette suavité d'expression qui distinguent les deux médaillons en marbre dont nous avons parlé plus haut.

Ces qualités, pour lesquelles le dédain de Michel-Ange alla toujours croissant, ne sont pas aussi complétement exclues du tableau qui est à Londres, et qu'il serait difficile d'attribuer à une autre main que la sienne. Les anges, bien qu'inachevés, sont d'une beauté qui surpasse tout ce que Michel-Ange a produit en ce genre, et l'enfant Jésus, ainsi que le petit saint Jean sont modelés et drapés avec un goût exquis, sans le moindre pédantisme anatomique. Quant à la Vierge, c'est un de ces types abstraits que l'artiste aimait à opposer aux types traditionnels des écoles; car la tradition, en matière d'art, lui était antipathique, et cette antipathie éclata surtout dans les relations qu'il eut avec les peintres les plus accrédités de l'école Ombrienne [1].

Michel-Ange avait donc raison de dire qu'il n'était pas peintre, et d'insister sur son incompétence à remplir une tâche qui, à raison de son importance et de son étendue, demandait un pinceau plus exercé que le sien. Bénie soit la volonté despotique qui la lui fit

1. Un jour dans un accès d'humeur, il dit à Francesco Francia qu'il était *un goffo*, un lourdaud. Il donna la même qualification au Pérugin qui le cita devant le tribunal des Huit, à Florence, mais sans pouvoir obtenir la réparation qu'il demandait.

entreprendre malgré lui ; car nous lui devons, je n'ose pas dire, ce qu'il y a de plus admirable, mais assurément ce qu'il y a de plus grandiose dans tout le domaine de l'art chrétien.

Sous un rapport, il était plus compétent que personne pour traiter le sujet en question ; car, outre que la Bible était un de ses livres de prédilection, ce n'était pas dans une âme comme la sienne que pouvaient s'effacer ou même s'affaiblir les impressions produites par Savonarole, quand il interprétait à sa manière les prophètes de l'Ancien-Testament. Or, c'étaient précisément ces prophètes, avec le caractère et les écrits desquels il était dès longtemps familiarisé, qui devaient être les figures proéminentes sur la voûte de la chapelle Sixtine, non pas sous le rapport du rôle qu'elles avaient à jouer, mais sous le rapport de l'importance artistique que leur donnait leur isolement même.

De plus, on peut dire qu'entre tous les personnages bibliques, c'étaient ceux qui avaient le plus d'affinités avec le génie de Michel-Ange, et peut-être aussi avec les dispositions habituelles de son âme. Anssi sa main puissante n'a-t-elle pas tracé de vigoureux et impassibles interprètes des décrets de la Providence, mais des hérauts fatigués de leur mandat, qui communiquent à regret, et avec un cœur brisé, leurs visions prophétiques. Isaïe, dont le visage affaissé est empreint d'une résignation voisine du découragement, semble demander à l'ange qui l'inspire, si ce n'est pas encore tout. Jérémie, si éloquent à pleurer les

maux qu'il prophétise, est absorbé par sa tristesse patriotique et a l'air de se recueillir pour regarder dans l'avenir comme dans un abîme. Daniel, au contraire, montre, dans sa pose, dans ses traits, dans l'énergie de son regard et de son geste, et jusque dans sa chevelure hérissée comme une crinière, le double caractère qui le distingue, savoir : l'intrépide confesseur de la foi de ses pères, et le prophète privilégié dont la vue a été réjouie par une perspective plus distincte des consolations futures. Il y a, dans cette figure, une verve juvénile et un élan de fierté qui semblent indiquer, de la part de l'artiste, une prédilection subjective, c'est-à-dire qu'il faut en chercher l'explication dans des affinités personnelles.

Les Sybilles n'ayant pas, comme les prophètes, la conscience de leur rôle, par rapport à l'avenir religieux du monde, ne pouvaient pas être caractérisées comme eux. Aussi Michel-Ange a-t-il donné à quelques-unes d'entre elles cette expression vague qu'on remarque souvent dans ses compositions allégoriques ; mais il s'est attaché d'autant plus à varier les traits, les mouvements et les attitudes, et à maintenir l'équilibre entre la force et la grâce, ce qui demandait un effort dont il faut lui savoir gré. Tous ceux qui ont vu la chapelle Sixtine, savent de quel succès cet effort a été couronné dans la production de la Sybille Delphique, qu'on ne saurait trop admirer, mais pour laquelle l'admiration sera toujours mêlée de regrets, à cause du contraste entre cette

figure si gracieuse et les figures presque athlétiques par lesquelles il dépara systématiquement ses compositions subséquentes.

On éprouvera la même admiration et les mêmes regrets, quand on aura bien examiné les trois compartiments où Ève est représentée, au moment de sa création, au moment de sa tentation et au moment de son expulsion. C'était un triple problème difficile à résoudre : la mère du genre humain belle et innocente, puis belle et séduisante, puis enfin belle et désolée. Mais, quoique l'artiste ait merveilleusement réussi dans chacune de ces trois solutions, ce n'est ni l'état d'innocence, ni l'état de désolation qui l'a le mieux inspiré ; c'est l'état intermédiaire, celui où la tentatrice use de tous ses moyens de séduction pour faire d'Adam son complice. C'est là que Michel-Ange a déployé tous les charmes de son pinceau, comme s'il avait su, par expérience, combien ceux de la femme sont irrésistibles[1]. Cette figure était aussi celle que préférait Raphaël entre toutes celles que son rival avait tracées sur cette voûte, et c'est la seule dont on puisse affirmer avec certitude qu'il la copia de sa propre main, sans doute afin de s'en inspirer au besoin[2].

Ainsi, dans ces trois compartiments, nous trou-

1. Les sonnets de Michel-Ange et plus encore sa correspondance avec Sébastiano del Piombo, prouvent qu'il n'avait pas toujours été à l'épreuve des tentations de ce genre.

2. Le dessin qu'en fit Raphaël, se trouvait autrefois dans la collection de sir Thomas Lawrence.

vons la beauté naïve qui s'ignore, la beauté qui ne s'ignore plus et qui séduit, et la beauté qui sent sa déchéance et qui pleure. Dans un des quatre angles de la chapelle, on voit ce que j'appelerais la beauté héroïque ou la beauté libératrice qui vient de triompher de la force brutale. C'est Judith, la femme forte et pure; et, bien qu'elle ne soit pas vue de face, ni même de profil, son attitude et son mouvement, pleins de grâce et de noblesse, ne permettent pas à l'imagination de se la figurer autrement que très-belle.

Malgré toute la perfection avec laquelle Michel-Ange a rendu, dans cet ouvrage seulement, la beauté féminine, il est difficile de ne pas croire, quand on lève les yeux vers cette voûte, qu'il se complut encore davantage dans la beauté virile, non-seulement parce que les saillies musculaires, plus prononcées dans l'homme, prêtaient davantage à l'ostentation anatomique, mais aussi parce que la force, jointe à la grâce, avait pour lui plus d'attraits que la grâce sans la force. Voilà ce qui explique, sans la justifier, cette profusion de nudités, purement accessoires, qui ornent, selon les uns, qui déparent, selon les autres, les compositions bibliques auxquelles elles servent d'accompagnement. Si, d'un côté, les convenances locales sont blessées par ce naturalisme presque profane, de l'autre, on est forcé d'avouer qu'au point de vue de l'art proprement dit, il est difficile de rien imaginer de plus parfait. Toutes les attitudes possibles, en tant qu'elles sont compatibles avec la

décence et le bon goût, sont rendues avec une justesse de coup d'œil, avec un sentiment exquis des belles formes, avec une souplesse et une fermeté de main, qui n'ont jamais été réunis, au même degré, dans aucun artiste ; et, bien que la plupart des têtes soient dépourvues d'expression, dans le sens dramatique du mot, il en est deux ou trois dont le regard, quoique perdu dans le vague, a quelque chose de plus significatif, et qui sont assez heureusement caractérisées pour prouver que, si le peintre n'a pas ajouté ce genre de mérite à tous les autres, c'est uniquement parce qu'il ne l'a pas voulu.

Si les prophètes nous ont montré la grandeur et la majesté dans le repos, les représentations bibliques empruntées à la Genèse nous montrent la grandeur et la majesté dans l'action ; action aussi simple qu'imposante dans le récit de Moïse, mais qui, malgré cette simplicité, a toujours offert à l'art des difficultés désespérantes.

Michel-Ange n'a pas su les vaincre toutes ; mais il a vaincu toutes celles qui n'étaient pas insurmontables de leur nature, et il a résolu le problème de manière à imposer, plus ou moins, sa solution à tous les peintres qui ont essayé de le résoudre après lui, sans excepter Raphaël lui-même.

Il s'agissait de renfermer dans neuf compartiments, placés au milieu de la voûte, les traits les plus saillants de l'histoire primitive du monde et de l'espèce humaine, et cette série de compositions avait, pour l'artiste, d'autant plus d'importance, qu'elles for-

maient comme le point central vers lequel convergeaient toutes les autres.

Dans les six premiers seulement se présentait la grande difficulté, celle d'exprimer dignement l'intervention directe et *personnelle* du Père éternel dans l'œuvre de la création. On a eu raison de dire que le génie de l'homme ne fit jamais rien de si prodigieux avec des lignes et des couleurs. D'abord, on voit la main Toute-Puissante qui débrouille impérieusement le chaos, et qui, d'un geste non moins impérieux, indique au soleil et à la lune leur place et leurs fonctions. Ici, comme dans le compartiment suivant où la séparation se fait entre la terre et les eaux, le Père éternel plane majestueusement et légèrement dans l'espace, entouré d'anges dessinés et groupés avec un art merveilleux. Tout est savamment calculé pour ajouter à l'effet que doit produire sur tout spectateur bien préparé la contemplation de cette figure grandiose. Les draperies sont disposées avec goût sur des membres accusés avec mesure, et il y a des raccourcis qui sont comme la traduction énergique d'un verset de la Genèse; tel est le raccourci du bras droit, au moment où le Créateur tire du néant le soleil et la lune.

Dans les deux compartiments où sont représentées la création du premier homme et la création de la première femme, ce n'est plus sur le principal personnage c'est-à-dire sur le Créateur que se portent l'attention et surtout l'intérêt du spectateur, c'est sur la créature qui paraît, suivant la diversité des sexes,

toute resplendissante de la beauté qui lui est propre. Ici se reproduit encore la remarque que nous avons faite plus haut. Quelque belle que soit la figure d'Ève, on ne saurait la comparer avec la figure d'Adam, qui est sans contredit la plus parfaite que Michel-Ange ait jamais tracée, soit pour les formes qui sont exquises, soit pour la grâce et la noblesse du mouvement, soit pour l'harmonie des proportions. C'est, dans l'art moderne, ce que devait être, dans l'art antique, le fameux *canon* de Polyclète, avec cette différence, que le sculpteur chrétien cherchant à retrouver un idéal perdu, exécutait une œuvre qui se rapportait à un grand dogme religieux, celui de la déchéance originelle, tandis que l'artiste grec n'avait d'autre mérite que celui de constater la construction normale du corps humain, et de faire une application savante, mais prosaïque, de la géométrie à la sculpture.

Il faut mettre au nombre des bonnes inspirations de Michel-Ange, celle de n'avoir pas traduit littéralement, avec son pinceau, certains passages du texte sacré qui ne se prêtaient pas à ce mode de traduction, et il faut lui savoir gré d'avoir su si bien concilier le respect pour la Bible avec le respect pour son art. S'il avait représenté le Père éternel communiquant, par son souffle, la vie au premier homme, il aurait infailliblement échoué contre les difficultés de cette représentation ; tandis qu'en montrant le créateur transmettant, pour ainsi dire, le fluide vital à sa créature par le simple contact, il a conservé aux

deux acteurs de cette scène solennelle, toute la noblesse d'attitude et de mouvement qu'elle demandait. De même, dans la création d'Ève, au lieu d'imiter les anciens peintres qui la représentaient, d'après la narration Mosaïque, sortant du corps d'Adam, il l'a placée de manière à établir clairement ses rapports d'origine et de subordination tant avec l'auteur médiat qu'avec l'auteur immédiat de son être; et il est résulté de cette disposition nouvelle que la figure de la femme, étant dégagée de ses entraves traditionnelles, comme dans le bas-relief de Jacopo della Quercia, à Bologne, a gagné prodigieusement en grâce, en expression et en beauté.

Maintenant, si, après avoir examiné cette vaste composition dans ses détails, on veut résumer ses impressions, pour la juger dans son ensemble, on n'aura pas de peine à lui assigner la place qui lui appartient dans l'histoire de l'art. Cette place est la première de toutes, tant au point de vue de la science qu'au point de vue de l'inspiration biblique. Pour s'élever, d'un premier essor, à une pareille hauteur, il fallait, dans l'artiste, des qualités latentes encore plus prodigieuses que celles dont il avait fait preuve jusqu'alors; il fallait une main intelligente qui vînt briser, à point nommé, l'enveloppe de cette chrysalide qui attendait son jour; il fallait un génie puissamment méditatif, puissamment intuitif et puissamment plastique, pour suffire à la conception, à la gestation et à la production de toutes ces idées presqu'accablantes par leur grandeur. Je serais même

tenté d'ajouter, au risque d'être accusé de paradoxe, qu'il fallait professer, comme le faisait Michel-Ange, le culte de la sculpture et le dédain de la peinture, pour arriver à modeler si vigoureusement la figure humaine, et à réaliser à tel point le *beau concret* dans toutes les parties qui le constituent.

Mais, en dépit de toutes ses professions exclusives, il fut à la fois grand peintre et grand sculpteur, et il suffit de voir les décorations architecturales qu'il peignit à la voûte de la chapelle Sixtine, en guise d'encadrements à ses peintures, pour se convaincre qu'il fut aussi grand architecte. Que ne pouvait-on pas attendre d'une telle accumulation de dons dans un seul homme, si un patronage intelligent, éclairé par l'immense succès qu'il venait d'obtenir, avait fait tomber devant son génie toutes les barrières qui pouvaient l'empêcher de produire de nouvelles merveilles dans la même direction?

Au lieu de cela, quelle série de déceptions, de tribulations et de déviations vint attrister les années qui suivirent l'achèvement de cette œuvre[1], alors si universellement admirée! Et ces années, vu l'âge qu'il avait alors, auraient dû être les plus belles et les plus fécondes de sa vie! L'avènement de Léon X n'eut pas des suites moins désastreuses pour lui que pour sa patrie et pour la Papauté. Pendant toute la durée de ce Pontificat trop vanté, Michel-Ange ne produisit pas

1. Les fresques de la voûte ne furent découvertes au public qu'en 1513, très-peu de temps avant la mort de Jules II.

un seul ouvrage de sculpture ou de peinture, malgré l'attente de ses admirateurs et l'élan que son dernier succès avait naturellement donné à sa puissante imagination[1]. Les entraves qui l'enchaînaient alors n'étaient pas volontaires. Elles venaient de celui-là même qui se donnait pour le protecteur suprême des arts et des lettres, et qui, en lui imposant son patronage soi-disant héréditaire, y mettait des conditions tellement étranges, qu'on ne sait comment qualifier l'inventeur et l'invention.

Léon X n'employa donc ni le ciseau, ni le pinceau du grand artiste dont Florence était dès lors si fière; mais il lui demanda de faire la façade de l'église de San-Lorenzo, dans laquelle reposaient les cendres de ses ancêtres, et qui venait d'acquérir une nouvelle importance dynastique par sa récente promotion au trône pontifical. La tâche était glorieuse sans doute, mais insuffisante pour un génie aussi actif que celui de Michel-Ange. Une seconde tâche fut donc ajoutée à la première, une tâche subalterne qui demandait à peine une capacité médiocre, et qui donnait plus d'exercice à ses membres qu'à ses facultés intellectuelles. Alors commencèrent ces malheureux voyages de Carrare qui occupent une si grande place dans sa biographie, depuis qu'il eut le malheur de retomber sous le patronage des Médicis. Il fallut régler des comptes, diriger des opérations mécaniques, stimuler

1. Le Christ de la Minerve est de 1521, année de la mort de Léon X.

et payer des ouvriers, surveiller l'extraction des blocs et leur transport jusqu'à leur destination, aller parfois à Rome pour recevoir des instructions et discuter son salaire, puis, après un court séjour à Florence, s'ensevelir souvent, pour six ou huit mois, tantôt à Carrare, tantôt à Pietra Santa, devenues alternativement sa prison périodique. Voilà le genre de vie auquel il fut condamné, avec des intermittences plus ou moins longues, pendant presque tout le règne de Léon X. Ce fut ainsi qu'on trouva moyen de confiner cet aigle, sans prendre souci de la portée de son regard, ni de l'envergure de ses ailes.

Un jour, il crut enfin que le moment était venu de les déployer, et qu'il lui serait permis de prendre un essor proportionné à ses aspirations. C'était le 20 octobre de l'année 1519. Comme membre de l'Académie très-inoffensive qui tenait ses séances périodiques dans le palais Médicis, il avait voté, avec ses collègues, une très-humble adresse au pape Léon X qui était alors tout-puissant, pour le supplier de faire transporter à Florence les restes de Dante, et de réparer ainsi envers sa mémoire l'iniquité dont sa patrie avait été coupable envers lui-même.

Nous avons déjà parlé de l'enthousiasme du grand artiste pour le grand poëte. Cet enthousiasme n'est pas seulement attesté par les biographes [1]; il est encore consigné dans des vers qui ne sont pas moins

1. Michel-Ange avait illustré de ses dessins un exemplaire de la *Divine Comédie*. Cet exemplaire fut perdu dans un naufrage.

énergiquement accentués que ses œuvres d'art, et qui respirent une amertume que je ne saurais mieux qualifier qu'en l'appelant une amertume *Dantesque* ;

« Cet astre dont les puissants rayons nous ont découvert les secrets éternels, a reçu aussi lui la récompense que ce monde pervers décerne souvent à l'élite de ses héros.

« Ni les œuvres de Dante, ni ses nobles aspirations ne furent appréciées par ce peuple ingrat qui n'est impitoyable que pour les justes.

« Que ne suis-je tel que lui et né pour un tel sort! Que n'ai-je le choix d'échanger le comble de la félicité terrestre contre son dur exil avec ses vertus!

« La langue humaine ne peut suffire à sa louange. Elle peut plus aisément flétrir le peuple qui le persécuta, que célébrer dignement le moindre de ses mérites.

« Patrie ingrate, et la première à pâtir de cette ingratitude! Voyez comme, chez elle, les plus parfaits sont ceux qui ont le plus à souffrir!

« Et que cette preuve tienne lieu de mille autres, savoir : que jamais exil ne fut si indignement infligé, comme jamais ici-bas ne parut un plus grand homme que lui! »

Voilà le résumé des émotions sympathiques que l'artiste nourrissait dans son cœur et qui se remuèrent, avec une nouvelle force, quand il fut question, devant lui, de cette grande réparation nationale. Y souscrire comme académicien ou comme citoyen plus ou moins libre, n'était pas assez pour l'élan de

son enthousiasme, ni pour la grandeur de la circonstance. Un éclair de joyeuse espérance dut briller alors devant ses yeux. Quelle perspective enivrante! Quel emploi pour ses facultés méconnues! S'il ne pouvait pas être tel que son héros, ni s'approprier son génie, au prix des mêmes souffrances, il pouvait associer son nom au sien, par un monument digne de lui, et jouir d'avance de l'immortalité que promettait une pareille association. Voilà sans doute ce qui lui suggéra l'apostille qu'il mit à la pétition de ses collègues et dont le texte original est précieusement conservé dans les archives de Florence.

« Moi Michel-Ange, sculpteur, j'adresse la même supplique à Votre Sainteté, offrant d'élever au *divin poëte* un monument digne de lui, dans un emplacement honorable de cette cité [1]. »

On sait, par le silence de l'histoire, quel fut le succès de cette démarche patriotique. Les ossements de Dante restèrent à Ravenne, et Michel-Ange reçut, pour toute réponse, au bout de quelques mois, l'ordre de construire la sacristie neuve de San Lorenzo, pour y sculpter les tombeaux de Julien et Laurent de Médicis, l'un frère, l'autre neveu de Léon X, qui était alors le véritable maître de Florence, gouvernée, en son nom, par le cardinal Jules de Médicis, destiné, aussi lui, au trône pontifical, sous le nom tristement célèbre de Clément VII [2].

1. Vasari, supplément à la vie de Michel-Ange, p. 357.
2. *Delizie degli eruditi Toscani*, t. 22, p. 161.

Un document contemporain, écrit peu de jours après cette notification, nous laisse entrevoir l'effet qu'elle produisit sur Michel-Ange. Le fait est qu'il tomba malade à Florence, et qu'il le fut assez sérieusement pour que la nouvelle s'en répandît jusqu'à Rome [1]. Il se releva cependant, et nous le trouvons, l'année suivante, peu de temps avant la mort de Léon X, occupé de trois choses importantes : 1° le transport des colonnes de marbre qui devaient décorer la façade de San Lorenzo ; 2° le dessin des statues qui devaient être placées dans la chapelle neuve ; 3° l'achèvement du Christ de la Minerve, auquel il lui fut impossible de mettre lui-même la dernière main, et qui, pour cette raison peut-être, ne porte pas, d'une manière aussi marquée, l'empreinte ordinaire des œuvres de ce grand maître [2]. Mais on peut dire que c'est un chef-d'œuvre de premier ordre, quand on le compare avec les deux tombeaux qui sont dans le chœur de la même église, et qui furent érigés, l'un à Léon X, l'autre à Clément VII, par des artistes disciples ou imitateurs de Michel-Ange [3]. Il y a dans ces figures si lourdement monumentales, une vulgarité de formes et de caractères, qui montre

1. *Anonimo di Morelli*. Note 128.

2. Le sculpteur qui termina pour Michel-Ange le Christ de la Minerve, s'appelait Federigo Frizzi, florentin, et qui ne parait pas avoir joui d'un grand renom parmi ses contemporains.

3. Les scupltures de ces deux tombeaux furent exécutées par Raffaello da Montelupo, Nanni di Baccio Bigio et Baccio Bandinelli.

dans quelle voie de décadence la sculpture était désormais lancée par suite de l'influence trop prépondérante de ce génie colossal, sur les traces duquel nul médiocre génie ne pouvait s'aventurer impunément. La même chose devait arriver dans l'autre branche de l'art, après que la peinture du *Jugement dernier*, dans la chapelle Sixtine, eut achevé de tourner toutes les têtes.

Mais vingt années le séparaient encore de ce grand événement de sa vie, que ses contemporains eurent le tort de regarder comme le point culminant de sa gloire. Dans ce long intervalle, si rempli de vicissitudes et d'épreuves, ni son imagination, ni son cœur, ni ses bras ne furent oisifs. Plusieurs de ses compositions poétiques, respirant encore un enthousiasme tout juvénile, remontent indubitablement à cette époque, et ce n'est pas dans le récit de ses deux biographes, mais bien plutôt dans l'oraison funèbre que Varchi prononça sur sa tombe, qu'il faut en chercher l'explication. C'est là qu'on trouve élevée à la hauteur d'une vertu l'unique passion que Michel-Ange n'eût pas vaincue, la passion de l'amour, *mais de l'amour chaste et chevaleresque*, ajoute un peu témérairement l'orateur, qui terminait son éloquente digression par cette question plus téméraire encore; « Quel homme vécut jamais plus saintement que lui [1]? »

1. *Avendo soggiogate tutte le passioni, eccetto quella del casto e cortese amore : la quale vince senza alcuno contrasto d'infinito*

Tout cela était vrai de Michel-Ange dans ses vieux jours, et même longtemps avant ses vieux jours. Jamais on ne vit une âme à la fois plus noble et plus passionnée, ni plus susceptible des impressions les plus diverses. De là ces oscillations souvent inexplicables entre sa fierté naturelle et les nécessités de sa profession vis-à-vis de la dynastie des Médicis, dont la toute-puissance ne se faisait pas moins sentir à Rome qu'à Florence. Blessé par l'indigne traitement qu'il avait subi sous Léon X, il se persuada que rien de pire ne pouvait lui arriver sous son successeur, et, quand il apprit l'élection de Clément VII, il la salua comme un signal de résurrection pour l'art et de délivrance pour lui-même [1].

Quelle résurrection et quelle délivrance! Au lieu d'extraire des blocs de marbre pour la façade de San Lorenzo, ce qui se rapportait, au moins indirectement, à la gloire de Dieu, il fallait en extraire pour la construction de cette chapelle sépulcrale qui avait uniquement pour but la glorification de la dynastie dans les personnes de deux de ses membres dont il eût été plus sage d'ensevelir les noms dans l'oubli; car l'un d'eux, Julien de Médicis, était aussi dépourvu de génie que de caractère; et Laurent, l'usurpateur

spazio tutte le altre, e nella quale tanto arde maggiormente ciascuno, quanto egli è più degno e più perfetto.

1. Michel-Ange écrivait à un ami (25 novembre 1523) : *Avrete inteso come Medici è fatto papa : di che mi pare si sia rallegrato tutto il mondo; onde io stimo che qua, circa l'arte si farà molte cose;.....*

du duché d'Urbin, le père de Catherine de Médicis, n'était pas moins signalé par sa férocité que par ses débauches. Telle fut la tâche, assurément bien ingrate au point de vue de l'inspiration, qui occupa très-inégalement les bras et l'esprit de Michel-Ange, sous le pontificat de Clément VII, sur lequel il avait fondé de si magnifiques espérances.

Quant à son cœur, il fut occupé ou plutôt embrâsé, du moins pour un temps, par une passion qui, après avoir sommeillé, depuis vingt ans, au fond de son âme, se réveilla tout à coup avec une telle force, qu'il brava, pour elle, tous les dangers et toutes les disgrâces. On comprend que je veux parler du dernier effort tenté par les Florentins, en 1529, pour briser leurs chaînes, et de la part très-active que prit Michel-Ange à la défense de sa patrie contre les troupes étrangères déchaînées sur elle par Clément VII. Pour qui a eu l'expérience des douleurs patriotiques, la hauteur et le clocher de San-Miniato, où le grand artiste se transforma tout à coup en grand ingénieur militaire, rappelleront toujours un lugubre et glorieux souvenir. Cette lutte héroïque qui, sans la trahison des chefs, aurait pu avoir une autre issue, était comme un dernier réveil de l'enthousiasme excité par Savonarole, et les plus solides entre ces guerriers républicains étaient précisément ces mêmes enfants enrégimentés par lui, trente-trois ans auparavant, pour faire la guerre aux images profanes et au paganisme sous toutes les formes.

L'empire et la papauté, c'est-à-dire les deux plus

grandes puissances qu'il y eût alors dans le monde, s'étaient ligués pour cette œuvre d'asservissement. Une fois ce but atteint, on ne daigna même pas observer la capitulation faite avec les vaincus. Un despotisme, sans pudeur comme sans limites, fut substitué au gouvernement populaire. Un bâtard des Médicis, le duc Alexandre, devint maître absolu de Florence; une bâtarde de Charles-Quint, l'archiduchesse Marguerite, vint s'asseoir toute radieuse à ses côtés, et ce fut sous ces scandaleux auspices que fut inauguré le nouveau régime, non moins fatal aux mœurs qu'à la liberté.

L'action la plus habile et la plus généreuse du pontificat de Clément VII, fut le pardon qu'il s'empressa d'accorder à Michel-Ange, à condition qu'il reprendrait ses travaux, déjà très-avancés, dans la chapelle dynastique de San Lorenzo. Dure nécessité, s'il en fut jamais pour un artiste, et pour un artiste de cette trempe! C'était une nouvelle manière de se laisser enchaîner au char du triomphateur. C'était une tâche encore plus rude que celle qui lui avait été léguée par Jules II, et qui, par surcroit de misère, continuait d'être pour lui la source des plus amères tribulations. Ainsi, on ne se contentait plus d'emprisonner l'aigle dans les carrières de marbre, on aimait mieux l'apprivoiser, en le caressant, et l'on espérait, en mutilant ses aîles, rendre tout essor futur impossible vers les régions d'où il venait d'être précipité [1].

1. 1530, 11 novembre. *Papa Clemente ordina a Giovan Ba-*

Pour se faire une idée de ses souffrances, il faudrait connaître les rêves dont il dut bercer son imagination, tant que durèrent ses illusions patriotiques. Une fois la domination des Médicis abolie, il n'y avait plus d'obstacle à la réhabilitation des grands hommes dont la patrie était fière, et pourquoi les mêmes mains qui avaient fortifié San-Miniato, ne seraient-elles pas chargées, en guise de récompense nationale, d'ériger à Dante ce monument qui avait fait peur à Léon X? Pourquoi Florence, libre et régénérée, ne ferait-elle pas les frais d'un monument expiatoire à Savonarole, sur l'emplacement même de son bûcher? Pourquoi l'art ne participerait-il pas à l'essor qu'allaient prendre les âmes dégagées des influences qui les avaient flétries? Ces pensées étaient les plus plus grandes qui pussent alors occuper Michel-Ange, d'où l'on peut conclure hardiment qu'il les eut; car s'il est un attribut qui caractérise plus particulièrement son génie, c'est la grandeur.

Quel contraste entre ce qui était et ce qui aurait pu être! Quoi qu'il en soit, la tâche de la chapelle fut reprise dès la fin de 1530, et nous savons, par un document contemporain, qu'en septembre 1531, deux des quatre grandes figures accessoires étaient entièrement terminées, et les deux autres très-avancées; mais ce même document nous apprend quels

tista Figiovanni, provveditore dell' opera e priore di San-Lorenzo, che Michelangiolo sia carezzato e che gli sia data la solita provvisione de 50 *scudi al mese;*..... Gaye, vol. II, p. 221.

ravages tant de chagrins accumulés avaient faits dans cette constitution naturellement robuste[1]. Son extrême maigreur, jointe à d'autres symptômes plus alarmants, faisait croire à ses amis qu'il avait peu de temps à vivre, surtout quand ils le voyaient si assidu à son travail, qui devenait chaque jour plus disproportionné à ses forces. On eût dit qu'il cherchait ainsi à donner le change à son imagination, non moins malade que son corps. Clément VII, qui tenait à l'achèvement des tombeaux dynastiques, craignit que cette activité fiévreuse ne se portât sur trop d'objets à la fois, et ses craintes l'aveuglèrent tellement sur l'abus qu'il faisait de son autorité pontificale, qu'il dressa un bref tout exprès pour défendre à Michel-Ange, sous peine d'excommunication (*latæ sententiæ*), de se charger de quelque tâche que ce fût, soit comme sculpteur, soit comme peintre, tant qu'il n'aurait pas terminé celle de la chapelle de San Lorenzo; à quoi il faut ajouter que cette menace d'excommunication se croisait avec des négociations très-actives des héritiers de Jules II auprès du Saint-Siége, pour hâter le dénouement de ce que Condivi appelle si justement la tragédie du tombeau[2].

1. « *Michelangiolo mi parse molto istenuato, e diminuito dele carne..... facemo un computo che Michelangiolo viverà poco, se non si rimedia : e questo è, che lavora assai, mangia poco e cattivo, e dorme manco, e da un mese in qua è forte impedito di scesa e di dolore di testa e capogiri. Lettera di Giovan Batista Mini.* Gaye, vol. II, p. 229.

2. Ce singulier bref de Clément VII, se trouve dans le volume VI des *Lettere pittoriche*, n° 15.

En interdisant à Michel-Ange tout autre travail, Clément VII s'était réservé à lui-même le droit de violer l'interdit, et il en usa, vers la fin de 1533, pour ajouter un nouveau fardeau à ceux qui pesaient déjà sur la tête ou plutôt sur la conscience du malheureux artiste. Alors, pour la première fois, le Pape eut l'idée de lui faire peindre, dans la chapelle Sixtine, deux grandes compositions qui serviraient de complément aux fresques de la voûte; l'une devait représenter la chute de Lucifer, l'autre la scène finale du grand drame de l'histoire humaine, c'est-à-dire le jugement dernier. En vain Michel-Ange allégua-t-il encore une fois ses engagements, plus sacrés que jamais, avec le duc d'Urbin, qui voulait bien se contenter maintenant de six statues sculptées de sa propre main. Clément VII s'impatienta de ses scrupules, et voulut que les cartons fussent commencés sur le champ; de sorte que, pour calmer à la fois son patron et ses remords, l'artiste fut obligé de travailler clandestinement à sa statue de Moïse, qui n'était pas encore terminée.

Heureusement pour lui, plus heureusement encore pour l'Église catholique qu'il avait compromise de tant de manières, Clément VII mourut le 25 septembre 1534. Michel-Ange atteignait alors sa soixantième année, et l'on peut dire qu'il avait à peine joui de sa gloire, tant il avait été abreuvé d'angoisses de tous les genres. Aussi, son premier mouvement, quand il sut sa délivrance inopinée, fut-il de se choisir un asile bien solitaire dans les environs de Carrare

ou dans les montagnes du duché d'Urbin. C'est à cette époque qu'il faut faire remonter sa passion pour la solitude, passion qui ne fit que se fortifier en lui avec l'âge, et à laquelle nous devons les plus belles effusions de son génie poétique[1].

Mais le nouveau pontife, Paul III, son admirateur enthousiaste depuis trente ans, débuta si habilement et si généreusement dans ses relations avec lui, que l'ombrageux Républicain fut obligé de se rendre. La présence du Pape dans son atelier, avec un cortége de dix cardinaux, fut un événement qui ne fit pas moins de sensation à Florence qu'à Rome. C'étaient tous les jours de nouvelles caresses et de nouvelles marques de considération qui offraient un contraste bien consolant avec les dédains et les duretés de Léon X. Les négociations avec le duc d'Urbin furent reprises, et l'on décida que la statue de Moïse, vu son incomparable beauté, suffisait, à elle seule, pour immortaliser la mémoire du pape Jules. En conséquence, Michel-Ange se remit aux cartons du *Jugement dernier*, avec une ardeur toute juvénile, malgré ses soixante ans. C'était comme une ère nouvelle qui commençait pour lui ; ère de bonheur et d'indépendance relative, ère d'enthousiasme encore naïf, avec une légère teinte de mélancolie qui ne seyait pas moins à son caractère qu'à son âge ; ère de régénération morale qui, à dater de cette époque,

1. *Che rispondéremo a coloro i quali l'accusano si aspramente ch'egli fuggiva gli uomini, andandosene per luoghi ermi e solitarj?* Varchi.

ne connut plus d'intermittences, et rendit son regard de plus en plus serein, son pas de plus en plus ferme, à mesure qu'il s'avança vers le terme de sa longue carrière. Il n'en faudrait pas davantage pour nous faire bénir la mémoire des quatre ou cinq pontifes qui se succédèrent dans cette espèce de pieuse tutelle de l'auguste vieillard que Dieu avait comme remis entre leurs mains.

La plus joyeuse conséquence de la révolution survenue dans son sort, fut son émancipation définitive du patronage des Médicis, et les tombeaux dynastiques de San-Lorenzo allèrent augmenter le nombre des ouvrages inachevés qu'il avait laissés dans sa patrie. Cet abandon lui coûta-t-il quelques regrets? C'est ce qu'il est difficile de supposer, quand on pense à tout ce qu'il dut souffrir, non seulement comme artiste, mais comme citoyen et comme membre de la famille humaine, pendant son séjour à Florence. Depuis la victoire des Médicis, et l'installation du duc Alexandre, comme souverain, on y vivait sous un régime de terreur et d'avilissement qui corrompait, ou engourdissait, ou pétrifiait toutes les âmes: dans cette année-là même (1534), un favori émérite de la dynastie, le fameux poëte Berni, créé chanoine de San-Lorenzo, en récompense de ses poésies très-peu canoniques, mourait empoisonné par ordre du duc, pour lui avoir refusé un service du même genre contre le cardinal Hippolyte. Comment respirer à l'aise dans une pareille atmosphère? Où trouver la verve, ou même la patience nécessaire

pour achever un monument destiné à immortaliser une pareille famille ? A quoi il faut joindre l'amertume de ses souvenirs personnels, entre cette église dont la façade avait été pour lui un cauchemar de sept ans, et ce palais où Pierre de Médicis l'avait traité en laquais, où son carton de la guerre de Pise avait été mis en pièces, où tant de complots avaient été ourdis contre la liberté qui lui était aussi chère que la gloire, et où il s'en ourdissait maintenant bien d'autres, non-seulement contre la liberté, mais contre la vie, l'honneur et la pudeur des citoyens.

On peut donc croire que ce fut sans regrets, comme sans remords, qu'il laissa l'ouvrage de la chapelle dynastique dans l'état où nous la voyons aujourd'hui. Malgré tout ce que nous venons de dire des conditions défavorables dans lesquelles cette tâche si ingrate fut accomplie, il est impossible de ne pas admirer, non-seulement l'ensemble de la conception, mais aussi le travail vraiment merveilleux des moindres détails. Michel-Ange avait ici l'immense avantage de pouvoir construire la chapelle pour les statues, et combiner d'avance les effets de lumière de manière à faire ressortir le genre de beauté dont chacune d'elles était susceptible. C'est à ce point de vue qu'il faut juger certains ornements d'architecture, moitié classiques, moitié étrusques, dont l'effet, prévu et calculé avec justesse, était de faire paraître plus grandes les figures placées dans les niches. Cette chapelle quadrangulaire,

surmontée d'une coupole, rappelle, à bien des égards, certaines créations de Brunelleschi, le premier qui eût fait de la sacristie un accessoire important dans la construction des édifices religieux. Mais, malgré son respect, hautement professé, pour le génie de son devancier[1], Michel-Ange ne pouvait s'astreindre à le copier servilement, et, bien que les différences soient presque toutes à son désavantage, il y a des innovations qui constituent un véritable progrès sur l'architecture du quinzième siècle.

Quant aux statues, son principale mérite est de les avoir faites sans caractère déterminé, tout en faisant deux chefs-d'œuvre de sculpture; et il faut savoir gré à Clément VII de n'avoir pas exigé davantage. Un sculpteur moderne, placé dans des circonstances analogues ou même très-inférieures, n'en aurait pas été quitte à si bon marché. Il aurait fallu donner aux deux héros, moissonnés par la Parque avant le temps, une attitude et une expression qui pussent aider la postérité à mesurer la double perte essuyée par la famille et par la patrie. Il aurait fallu y joindre des génies éplorés, avec tout cet attirail de fades allégories dont les peuples les plus spirituels semblent pouvoir se passer encore moins que les autres. Au lieu de cela, Michel-Ange a représenté ses deux personnages dans la pose la plus simple; ils

1. Comme on lui demandait s'il ne ferait pas une lanterne différente de celle de Brunelleschi, il répondit : *On peut bien faire autrement, mais faire mieux est impossible.*

sont assis en face l'un de l'autre, chacun dans sa niche, mais de manière que personne ne soit tenté de les prendre pour des saints; et, si Laurent, le duc d'Urbin, avec son visage ombragé par son casque et par sa main, a l'air de méditer, il suffit d'observer de près son regard, pour s'assurer qu'il ne médite pas les vérités éternelles. Celui de Julien de Médicis a quelque chose de faux, et on ne sait pas sur quoi il le dirige. Sa tête n'a rien de gracieux, ni dans le mouvement, ni dans l'expression, de sorte qu'on est réduit à admirer ses genoux, ses mains et son bâton de commandement, qui sont, à la vérité, d'un travail exquis[1]. Quant aux figures allégoriques couchées, si peu naturellement, sur le plan incliné de chaque sarcophage, il faut les considérer, moins comme des parties intégrantes du monument, que comme un supplément arbitraire à son insignifiance intrinsèque. Surtout il faut répudier énergiquement les explications qu'en donne Vasari, qui aimait à s'appuyer sur de grands noms, pour excuser ses propres faiblesses, et qui quelquefois devient bouffon, à force de vouloir être courtisan. Ce n'est point la douleur causée par la perte de deux héros incomparables, qui est exprimée, comme il le prétend, dans l'attitude de *l'Aurore* ni surtout de *la Nuit*, attendu que les grandes douleurs, comme celle que suppose ici Vasari, ont plutôt pour effet de donner des insomnies que de

1. Vasari trouve que ce qu'il y a de plus admirable, ce sont la chaussure et la cuirasse : *chi risguarda la bellezza de' calzari e della corazza, celeste lo crede e non mortale.*

faire dormir. C'est à un autre point de vue, au point de vue de l'art pur, qu'il faut les admirer toutes. La statue de la Nuit est la plus parfaite figure de femme qui ait été sculptée par le ciseau de Michel-Ange, et il serait difficile de trouver rien de plus original quant à la conception, de plus achevé quant à l'exécution, parmi tous les produits de la statuaire antique ou moderne. *L'Aurore* est une beauté grandiose et sévère, dont les lignes pures et gracieuses ne plaisent pas moins à l'œil, que son expression tant soit peu mélancolique ne plaît à l'imagination. *Le Crépuscule,* qui lui sert de pendant, lui sert aussi de contraste par son air d'imposante majesté, et l'on peut observer les mêmes rapports, sur le sarcophage de Julien, entre la figure majestueuse du *Jour*, qui semble secouer son sommeil, et celle de *la Nuit* qui, comme nous l'avons déjà dit, est la plus belle de toutes.

Ce qu'il y a de plus inachevé dans cette fameuse chapelle, c'est le groupe de la Vierge avec l'enfant Jésus, destiné à être placé sur l'autel et à être vu par derrière aussi bien que de face. C'est toujours, avec quelques variantes, ce même type de prédilection que nous avons signalé dans les ouvrages de la jeunesse de Michel-Ange, et auquel il ne cessa d'être fidèle que dans les peintures de son extrême vieillesse. Si l'attitude est un peu contournée, il ne faut pas attribuer ce défaut, non plus que l'excès d'agitation dans l'enfant, au seul besoin de faire autrement que ses devanciers, attendu que l'artiste avait à

lutter contre un genre de difficulté qu'il avait déjà rencontré, mais à un moindre degré, en sculptant le David. Dans l'un et l'autre cas, ce fut la faute du marbre et non pas la sienne, si son idée ne reçut pas sa manifestation complète.

En résumant l'impression que fait éprouver cette œuvre vraiment extraordinaire, on est obligé d'avouer que certains détails d'architecture ne sont pas exempts de mauvais goût; mais, pour ce qui concerne les créations plastiques, la critique, tout en voyant qu'il y aurait lieu à intervenir, abdique respectueusement ses droits en présence de ces figures mystérieuses et titaniques qui saisissent fortement le spectateur et qui le saisiraient plus fortement encore, s'il pouvait ignorer à quelle triste espèce de héros ce monument a été élevé.

Il ne faut pas oublier que la plus belle des quatre figures couchées, celle de *la Nuit*, a encore un autre titre, sinon à notre admiration, du moins à notre reconnaissance, pour avoir inspiré à Michel-Ange un quatrain qui n'a pas son égal dans la littérature italienne, ni peut-être dans aucune autre, et qui n'aurait pu être composé ou plutôt sculpté que par lui ou par Dante, vu qu'il fallait, pour faire jaillir une pareille étincelle, un génie comme le leur, joint à de grandes souffrances patriotiques.

Jean-Baptiste Strozzi avait exprimé sa froide admiration pour cette statue dans quatre vers assez médiocres où il avait trouvé moyen de mettre des jeux de mots qui furent très-goûtés. Après avoir dit

que la statue, *sculptée par un ange*, était vivante, parce qu'elle dormait, il ajoutait:

> Réveille-la, si tu ne me crois, et elle te parlera.
> *Destala, se no'l credi, e parleratti.*

La réponse fut une vengeance républicaine, la plus noble, la plus légitime, la plus concise, la plus acérée qui fut jamais. En la lisant, on se figure Michel-Ange, non pas maniant une plume, mais levant un marteau pour pulvériser une idole, ou préparant un fer rouge pour stigmatiser un front. C'était au plus fort des orgies du duc Alexandre, et Michel-Ange venait de le braver, en refusant de lui fournir un dessin pour la construction d'une forteresse.

La statue endormie répondait à Strozzi : « Il m'est doux de dormir, plus doux encore d'être de pierre; l'un m'épargne la vue de nos malheurs, et l'autre, le dur sentiment de notre honte. Parle donc tout bas et ne me réveille pas. »

> *Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso,*
> *Mentre che il danno e la vergogna dura;*
> *Non veder, non sentir, m'è gran ventura;*
> *Però non mi destar, deh, parla basso.*

Le buste inachevé de Brutus, qu'on voit dans la galerie des Uffizi, à Florence, est trop en harmonie avec le sentiment qui a inspiré ces quatre vers, pour qu'on ne soit pas en droit de regarder l'une et l'autre de ces œuvres comme le produit d'une seule et même pensée, restée, dans le marbre, à l'état d'ébauche, mais d'ébauche menaçante. La rudesse de cette

physionomie presque sauvage semblerait donner quelque vraisemblance à la supposition de ceux qui voudraient voir dans cette tête informe, mais énergique, une commémoration indirecte du meurtre commis sur la personne du duc Alexandre par son cousin Lorenzino de Médicis, autre débauché vulgaire, qui ne valait pas beaucoup mieux que sa victime.

Il nous reste à signaler une dernière statue qui se rattache à l'histoire des douleurs patriotiques de Michel-Ange, c'est l'Apollon, également inachevé, qui se trouve dans la galerie des Uffizi, et qu'il sculpta, par reconnaissance, pour Baccio Valori, commissaire du Pape au siège de Florence, en 1529, et chargé, en cette qualité, de l'arrestation des suspects, après la capitulation. La connivence de ce mystérieux personnage, jointe aux dispositions conciliantes manifestées par Clément VII, épargna au parti vainqueur et à la famille des Médicis, un crime que ses courtisans seuls lui auraient pardonné, et l'artiste républicain aima mieux en savoir gré à l'un des instruments subalternes de la tyrannie qu'aux tyrans eux-mêmes[1].

Maintenant, qu'on se le représente quittant Florence en secouant la poussière de ses pieds, et arrivant à Rome, le cœur plein d'espérance et la tête pleine de projets à l'exécution desquels il ne voyait

1. Vasari dit positivement que, si on avait trouvé Michel-Ange, on l'aurait traité comme tant d'autres.

aucun obstacle. Le projet dominant était toujours le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, et il s'y mit avec une ardeur qui semblait présager un succès plus éclatant encore que celui des fresques de la voûte, peintes trente-deux ans auparavant. Le présage fut en effet vérifié. Jamais œuvre d'art, à son apparition, n'excita un pareil enthousiasme, et n'exerça une si grande, hélas! pourquoi faut-il ajouter, une si déplorable influence?

L'artiste y avait travaillé pendant huit années consécutives (1533-1541), avec la ferme conviction qu'il allait se surpasser lui-même [1], ce qu'il fit effectivement, seulement il le fit beaucoup trop, et il dépassa ainsi le but qu'il s'était proposé d'atteindre. Mais ses contemporains ne s'en aperçurent pas, tant ils étaient fascinés par la direction nouvelle dans laquelle ce fougueux génie venait de lancer la sculpture et la peinture. Vasari, qu'on peut prendre pour interprète de l'opinion publique autant que de la sienne propre, dit que *Dieu a voulu envoyer aux hommes ce chef-d'œuvre ici-bas, pour leur donner une idée de ce qui arrive, quand les intelligences descendent des hautes régions sur la terre, avec l'infusion de la grâce et la divinité du savoir*. Il félicite Paul III de son immense bonheur, dans le présent et dans l'avenir, à cause de la part qu'il aura, comme patron de cet artiste immortel, aux éloges qui lui se-

1. Cette conviction de Michel-Ange est prouvée par une lettre curieuse que lui écrivait l'Arétin en 1537, et qui se trouve insérée dans le volume III des *Lettere pittoriche*, n° 22.

ront décernés maintenant et dans les siècles des siècles. Il félicite ses contemporains d'avoir attendu cette époque pour naître, époque mémorable qui a vu réaliser des choses que jusqu'alors on n'avait pas crues possibles, et il ne peut s'empêcher d'avoir des vertiges, en pensant à ce que deviendront toutes les autres peintures, comparées avec celle-ci [1] ! En un mot, aux yeux de Vasari et de Condivi, ses biographes, comme aux yeux de Varchi, son panégyriste, Michel-Ange était un véritable prophète à qui Dieu avait départi tous les dons, afin qu'on vît bien qu'il appartenait au ciel bien plus qu'à la terre [2].

Toutes ces louanges étaient extravagantes sans doute, mais elles étaient sincères. La sensation produite par l'apparition du *Jugement dernier*, fut immense et s'étendit bientôt de Rome à toute l'Italie. Tout le monde se récriait sur le caractère terrible (*la terribilità*) de cette compostion gigantesque, et il faut avouer qu'en l'envisageant à ce point de vue, elle mérite l'admiration ou plutôt la stupéfaction qu'elle excita. Aucun sujet ne convenait mieux au génie naturellement sombre et grandiose de Michel-Ange, et il n'avait pas besoin de creuser bien avant, pour y trouver des inspirations toutes prêtes ; mais il avait, à sa disposition, deux autres sources où il savait puiser mieux que personne, l'Écriture Sainte

1. *I sensi si stordiscono solo a pensare che cosa possono essere le altre pitture fatte e che si faranno, poste a tal paragone.*

2. *Michel Agnolo essere stato prodotto in cielo e mandato in terra da Dio non per uomo semplicemente ma per altero mostro.*

et la Divine Comédie, et, cette fois-ci, ce fut par la lecture de l'Enfer de Dante et de l'Apocalypse qu'il voulut se préparer à l'accomplissement de sa tâche ou plutôt de sa mission. La partie inférieure du tableau, celle que l'on pourrait appeler la partie *fantasmagorique*, est composée, plus ou moins librement, sur les données du poëte Florentin, mêlées à des légendes mythologiques. La partie supérieure, qu'on pourrait appeler la partie *transfigurative*, est empruntée à l'Évangile et aux visions de l'apôtre saint Jean, et cette espèce de parallélisme, qui n'a rien d'artificiel, offrirait un point de départ très-simple pour l'analyse et l'appréciation de cette œuvre colossale. Mais cette analyse serait fatigante par la répétition inévitable des mêmes images et des mêmes expressions : il faudrait toujours signaler la vigueur du modelé, l'intensité de la vie, l'ampleur et le relief des formes; mais il faudrait toujours observer que ces diverses qualités ne se retrouvent au même degré dans aucune autre peinture, et que l'illusion de l'artiste et de son siècle consistait précisément dans l'importance presque exclusive qu'ils y attachaient. Cette illusion une fois admise, on ne s'étonnera plus du parti qu'a tiré Michel-Ange de la bonne fortune qui s'offrait à lui. Le *Jugement dernier* était le seul thème qui pût lui offrir un champ assez vaste pour y déployer toutes les variétés de mouvements, d'attitudes, de raccourcis, dont la figure humaine, sans voile et sans entrave, était susceptible. C'était aussi le seul thème qui se prêtât, sans trop d'invraisemblance, à

cette accumulation de corps nus, superposés les uns aux autres, au mépris de la loi de pesanteur, qui n'existe plus pour eux. Enfin c'était le seul thème qui mît à sa disposition, outre les êtres vivants, déjà revêtus de tous leurs membres, d'autres êtres de la même espèce, moitié hommes et moitié cadavres, que la trompette a eu plus de peine à réveiller, et sur lesquels la mort et la pourriture du tombeau gardent encore quelque prise. Ces figures effarées et livides, qui semblent n'avoir pas encore la conscience de leur résurrection, ajoutent beaucoup à l'impression que produit la partie fantasmagorique du tableau, impression qui est prodigieusement renforcée par les deux ou trois épisodes où la lutte engagée par les démons, pour avoir les âmes qui leur appartiennent, est rendue d'une manière si saisissante. C'est là que se trouve cette représentation si affreuse du désespoir, dans la personne d'un damné sur qui les paroles de malédiction, lancées par le Juge, semblent tomber à plomb, et qui se sent irrésistiblement précipité vers l'abîme.

La partie supérieure, où les corps des élus sont supposés être à l'état de transfiguration, est beaucoup plus difficile à défendre contre les critiques, justement sévères, dont elle a été l'objet. Ici, il y avait lieu à une sage conciliation entre les représentations traditionnelles, et le degré de liberté auquel un artiste, comme Michel-Ange, avait droit. Mais, comme il opérait sur un tout autre principe et avec un tout autre but, un compromis était impossible. Il a donc

traité son sujet, en vrai conquérant qui serait entré par la brèche, sans se lier les mains par aucune capitulation, et il y a introduit des innovations telles, qu'il fallait un génie, comme le sien, et des préjugés comme ceux de son siècle, pour se les faire pardonner. Le fait est que le culte du nu, dont il était à la fois l'apôtre et le grand-prêtre, commençait à dégénérer en superstition, et touchait au moment d'entrer, sous ses auspices, ou du moins, par l'autorité de son nom, dans une phase nouvelle, celle des monstruosités.

Les nudités choquantes du *Jugement dernier* ne firent donc murmurer personne, excepté ce pauvre maîtres de cérémonies, Biagio da Cesena, qui disait que tout cela était bon tout au plus pour des salles de bain ou pour des auberges, et qui, en expiation de ce propos, fut placé dans l'enfer, sous les étreintes d'un gros serpent. On se moqua de lui, comme d'un esprit arriéré, et l'artiste ne se donna pas moins de licence dans le traitement des élus que dans celui des damnés. A voir les énormes muscles dont il a doué les apôtres les plus voisins du Sauveur, ceux qui sont le plus *attirés* vers lui, on serait tenté de dire qu'il a fait une application anticipée de la fameuse loi de Newton, et qu'il a cru que l'attraction céleste était, comme l'attraction terrestre, en raison directe des masses. Avec le faux principe qu'il avait adopté, toutes ces erreurs étaient inévitables. Du moment où l'ampleur des formes était la mesure de la grandeur morale de ses personnages, les dimensions athléti-

ques devenaient, de toute nécessité, l'attribut distinctif dans la hiérarchie des élus, et remplaçaient toutes ces nuances si bien graduées de béatitude et d'extase que les peintres mystiques du quinzième siècle avaient si admirablement exprimées. Une autre conséquence non moins nécessaire de ce malheureux système, était l'exagération de la force, en tant qu'elle est manifestée par les mouvements du corps; et l'on aura beau admirer, sous ce rapport, les groupes d'anges qui tiennent les instruments de la passion, et les groupes d'élus qui se dégagent énergiquement des entraves de la mort; jamais les qualités purement dynamiques de cette œuvre colossale ne suppléeront à ce qui lui manque du côté de l'inspiration religieuse proprement dite. Jamais le spectateur qui a vu les tableaux où Fra Angelico da Fiesole a traité le même sujet, ne pourra se réconcilier, ni avec la figure du Christ, si difficile à caractériser, ni avec les saints personnages qui l'entourent et auxquels l'artiste a cru devoir donner, à défaut d'auréole, des proportions énormes, non pas en vue de la perspective, mais en vue de leur glorification. C'était une apothéose d'un nouveau genre, qui ne ressemblait pas à l'apothéose païenne, mais qu'on aurait bien pu appeler une apothéose *charnelle*.

Quand ce travail de huit années fut enfin découvert, le jour de Noël 1541, l'admiration fut universelle et plus que partagée par Paul III, qui ne tarda pas à fournir à Michel-Ange une nouvelle occasion de montrer la vigueur et la hardiesse de son pin-

ceau. Dans la chapelle Pauline, récemment construite à côté de la chapelle Sixtine, il lui fit peindre deux nouvelles fresques, représentant l'une le *Crucifiement de saint Pierre*, l'autre la *Conversion de saint Paul sur le chemin de Damas*. Après tous les dégâts que ces deux peintures ont subies, dégât d'incendie, dégât de fumigation, dégât de restauration, il serait difficile de se faire une juste idée de leur valeur primitive; mais on peut assez bien juger l'ensemble de la composition, et même certains détails, pour pouvoir constater le funeste effet produit par les applaudissements qu'avait obtenus la fresque du *Jugement dernier*. Du côté du public, c'était un parti pris de tout pardonner en faveur du développement musculaire; du côté de l'artiste c'était un parti pris de satisfaire, même aux dépens de la vérité anatomique, le goût dominant, et il poussa plus d'une fois la complaisance ou l'ironie, non-seulement jusqu'à déplacer, mais même jusqu'à inventer des muscles[1].

Michel-Ange termina les peintures de la chapelle Pauline en 1549, quand il avait atteint sa soixante-quinzième année. Il était alors à l'apogée de sa gloire, après avoir attendu longtemps. La statue de Moïse, après vingt-cinq ans de tribulations, venait enfin d'être mise en place, et les juifs, hommes et femmes, accouraient, pour la voir, comme des bandes d'é-

1. Voir la gravure de Strixner, fac-simile d'un dessin à la plume, où Michel-Ange a esquissé un groupe du *Jugement dernier*.

tourneaux, dit Vasari. Sur le bruit qu'avait fait en Italie et par delà les Alpes la grande peinture de la chapelle Sixtine, Côme de Médicis avait pressé l'artiste de revenir à Florence, s'engageant à le nommer membre du sénat des quarante-huit[1], et François Ier lui avait adressé la lettre la plus flatteuse (8 fév. 1546) pour lui demander, par l'entremise du Primatice, quelque ouvrage de sa main, et la permission de faire mouler le groupe de l'église de saint Pierre et le Christ de la Minerve. Mais toutes ces récompenses n'étaient rien en comparaison de celle qui lui fut décernée, l'année suivante, malgré lui, par le pape Paul III, patron aussi intelligent que résolu, qui le nomma non-seulement architecte de saint Pierre[2], mais arbitre suprême de tous les travaux qui se rapportaient à l'achèvement de cet édifice sur lequel tout le monde chrétien avait alors les yeux fixés. Le moment ne pouvait être mieux choisi pour offrir un nouvel aliment à cet infatigable génie, dans lequel il ne faut pas confondre la déviation avec l'épuisement. Loin d'être épuisé par l'énorme tâche qu'il venait d'accomplir et par les moindres tâches que lui attira le succès de celle-là, on lui vit déployer un surcroît d'énergie qui déconcerta ses détracteurs; seulement il la déploya dans une direction nouvelle, et peu à peu le pinceau fut abandonné pour la plume et pour le compas, qui devinrent pour lui les instruments de

1. Gaye, vol. II, p. 352.

2. Dès 1535, Paul III l'avait nommé architecte, sculpteur et peintre du palais apostolique.

nouvelles conquêtes. Cet abandon fut plutôt l'effet des circonstances que de sa lassitude propre ou du désenchantement d'autrui. On continuait à lui demander, non pas des peintures à fresque qui étaient désormais au-dessus de ses forces physiques, ni des tableaux à l'huile pour lesquels il professait une invincible répugnance, mais de simples dessins, multipliés à l'infini par ses disciples, et dont plusieurs furent mis en couleur par le Vénitien Marcello Venusti, auteur d'une copie du *Jugement dernier*, qu'on voit au Musée de Naples. A cette période de décadence appartiennent son petit tableau de l'*Annonciation*, la *Prière au Jardin*, le *Christ et la Samaritaine*, la *Vierge avec l'enfant Jésus endormi sur ses genoux*, toutes compositions connues par les reproductions qui en ont été faites, et portant toutes à peu près la même empreinte. Non-seulement l'artiste y a donné aux muscles un développement exagéré, mais il semble qu'il ait voulu grossir de plus en plus les os qu'ils recouvrent, de sorte que les figures sont lourdes dans leurs mouvements et massives dans leurs proportions. La Vierge elle-même n'a plus ce type gracieux qu'il lui avait conservé jusqu'alors à travers toutes les vicissitudes de son talent, et qui se retrouve, non-seulement dans les sculptures de sa jeunesse et de son âge mûr, mais jusque dans la fresque du *Jugement dernier*, où elle s'efface, en sa qualité de *Mère de miséricorde*, parce qu'au jour suprême, il n'y aura de place que pour la justice.

Ainsi Michel-Ange conserva jusqu'au bout de sa

longue carrière cette prédilection fatale pour le *matérialisme* musculaire, étudiant l'anatomie avec une telle passion, que sa constitution, toute robuste qu'elle était, finit par en être affectée[1]. Puis, quand il fut contraint d'y renoncer, il médita, en guise de consolation, un ouvrage didactique sur cet intéressant sujet! Et cependant, on peut dire que nul ne poursuivit l'*idéal* avec plus de persévérance et par plus de chemins que lui; nul ne fut plus essentiellement idéaliste. Les premières perspectives, dans cette direction, lui avaient été ouvertes par les prédications de Savonarole, et l'on sait que, de toutes les impressions de sa jeunesse, celle-là fut la plus durable. C'était là qu'il avait puisé ces notions hardies et sévères qui devaient faire de lui un adversaire si incommode de tous les genres d'usurpation et de tous les genres de décadence. Dès lors son idéal politique avait été la *République*, non pas la république mercantile et industrielle exploitée par une dynastie de banquiers ambitieux, mais la République vraiment libre, avec les garanties religieuses et morales que veut la vraie liberté. Ce qui prouve combien il était épris de cet *idéal*, ce ne sont pas seulement les sacrifices qu'il fit, ni les dangers personnels qu'il courut pour le réaliser, ce sont surtout les habitudes austères de presque toute sa vie, sa fierté presque sauvage, mêlée souvent à une simplicité d'enfant, sa faim

1. *Il tagliar dei corpi gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva ne mangiar, ne bere, che pro gli facesse.* Condivi.

et sa soif de la justice, son aversion pour toute espèce de luxe, excepté pour le luxe de la générosité[1], sa frugalité excessive qui ne se démentit pas même dans ses vieux jours[2], en un mot, tout ce qui tend à établir l'empire de l'âme sur le corps, et l'empire du caractère sur les besoins artificiels de la concupiscence.

On voit que cet idéal politique touchait de près à l'idéal ascétique, tel que le prêchait Savonarole, et, là-dessus, il se ressentit toujours de la profonde impression que produisirent sur lui les paroles acerbes du réformateur Dominicain. Cette forme de l'idéal, la plus sacrée de toutes, à cause de son objet transcendental, lui était théoriquement chère. De là, son antipathie insurmontable pour les moines dégénérés, qui la perdaient de vue et qu'il rendait responsables de tout le mal qui s'était fait dans le monde[3].

Mais ces deux formes de l'idéal, tout en restant gravées dans son souvenir, ne l'occupèrent que passagèrement, tandis que les deux autres dont il nous reste à parler, ne laissèrent que rarement son âme et son imagination en repos. La lecture de Dante et de Pétrarque, jointe aux élans de sa nature ardente et poétique, l'avait familiarisé, jeune encore, avec un

1. Il dotait tous les ans un certain nombre de jeunes filles pauvres et il donnait à son serviteur Urbino, jusqu'à 2000 écus d'or à la fois, sans parler de sa munificence envers son neveu Lionardo.

2. Il disait un jour à Condivi : *per ricco ch'io mi sia stato, son visuto sempre da povero.*

3. Il disait un jour à Vasari : *I frati hanno guastato il mondo.*

genre d'exaltation dont l'expression la plus parfaite et la plus délicatement nuancée se trouve, mais sur des tons très-différents, dans chacun de ces deux poëtes. La Béatrix du premier et la Laure du second avaient fait vibrer dans le cœur du jeune artiste la même corde qui avait si fortement vibré dans les leurs et ces vibrations, renforcées par son initiation précoce à la philosophie platonicienne, l'avaient lancé, presque sans boussole, à la recherche d'un idéal qui se fit bien longtemps attendre, et dont la découverte tardive semble, d'après son propre aveu, avoir été précédée par plus d'une chute; mais on peut dire de lui ce qui a été dit du philosophe Vico, que, quand il tomba, ce fut toujours en regardant en haut.

Cette direction de son regard nous est attestée par ses biographes et, encore mieux, par ses propres écrits. Condivi dit l'avoir entendu bien souvent discourir sur l'amour, et il ajoute, du ton modeste d'un homme qui n'a pas la prétention d'être initié à ces mystères, qu'il a ouï dire à ceux qui étaient présents à ces entretiens, que les idées de Michel-Ange ressemblaient beaucoup à celles de Platon. Sans nier ni confirmer cette ressemblance, qui n'était pas de sa compétence, l'honnête Condivi, qui avait vécu longtemps dans l'intimité de son héros, s'élève énergiquement contre les calomniateurs qui cherchaient d'avance à flétrir sa mémoire, et lui rend le plus positif de tous les témoignages en déclarant qu'il n'a jamais entendu sortir de sa bouche, dans ces occasions, comme dans toutes les autres, que des paroles,

non-seulement irréprochables, mais capables d'éteindre toute passion désordonnée dans le cœur de la jeunesse [1].

Le témoignage qu'il se rend indirectement à lui-même, dans ses compositions poétiques, est encore plus concluant, et surtout plus éloquent. Il est impossible d'exprimer plus clairement et plus magnifiquement sa croyance au commerce intime des âmes, indépendamment de l'attraction des sens, comme il est impossible de placer sous la sauvegarde d'un principe plus élevé, les jouissances si exquises et parfois si périlleuses dont ce commerce est la source. Pour lui, le beau est inséparable de l'éternel, et la partie périssable de la créature humaine, c'est-à-dire le corps, quand elle le réfléchit à un degré suffisant, peut, non moins efficacement que la vertu, aider l'âme, impatiente de sa prison ici-bas, à prendre son essor vers les régions dont elle est descendue; car il peut arriver que l'amour dont on s'enflamme pour une immense beauté, ramollisse le cœur et fasse que le rayon divin le pénètre plus facilement. Mais cet amour ne doit avoir rien de commun avec celui qui établit l'empire des sens sur les facultés supérieures. L'un attire vers le ciel, et ne tient aucun compte des altérations que chaque heure amène dans la beauté terrestre qui le produit; il ne connaît ni défloraison, ni langueur, et il anticipe, dès cette vie, sur les délices

1. *Non senti' mai uscir di quella bocca se non parole onestissime, e che avevan forza di estinguere nella gioventù ogni incomposto e sfrenato desiderio, che in lei potesse cadere.*

du Paradis. L'autre attire vers la terre et se nourrit de fausses espérances ; c'est une erreur qui fait dévier de sa fin toute âme faible qui s'y laisse prendre, erreur malheureusement très-commune, car il en est peu que la grâce transporte à la contemplation des beautés éternelles et qui tournent leurs désirs de ce côté-là. Aussi le poëte, faisant sans doute d'amers retours sur lui-même, ne peut-il s'empêcher de s'écrier :

Oh che miseria é l'amoroso stato[1] !

En suivant ainsi Michel-Ange dans la généralité de sa thèse et dans les applications particulières qu'il en fait à des objets sur lesquels il laisse le champ libre aux conjectures, on trouve qu'il avait puisé, instinctivement peut-être, à deux sources très-éloignées l'une de l'autre, et que son idéal, dans l'espèce dont il est ici question, n'est autre chose que la fusion des idées Platoniciennes avec les idées chevaleresques du moyen âge, ce qui le distingue essentiellement des poëtes de l'école de Pétrarque, très-habiles à exhaler d'harmonieux soupirs, mais dépourvus de cet accent à la fois mâle et tendre auquel on reconnaît les héros de la chevalerie chrétienne. Déjà du temps de Michel-Ange, les chevaliers de cette espèce étaient presque aussi rares que ceux de la Table Ronde, surtout dans les deux villes entre lesquelles il avait partagé sa vie et ses affections, et qui étaient les deux principaux

1. Tout ce morceau sauf les suppressions et les transpositions, est traduit des sonnets 3, 6, 7, 8, 9, 10. On trouve les mêmes idées dans plusieurs madrigaux.

foyers de la civilisation italienne, mais aussi de la décadence. Néanmoins, on pouvait encore recueillir, de loin en loin, un écho, distinct ou affaibli, de ces traditions dont l'empire ne s'exerçait plus que sur des individus isolés, et ce n'était pas chez le sexe le plus fort que cet écho trouvait le plus de retentissement. De là vint dans les âmes d'élite un redoublement d'amour ou plutôt de culte pour la femme, qui représentait, tant bien que mal, un idéal trépassé, mais encore cher aux imaginations poétiques, comme celle de Michel-Ange. Seulement, on risquait de courir après une chimère, et de saisir, comme il le fit plusieurs fois, non pas l'ombre pour la réalité, mais la réalité qui donne la mort, au lieu de la réalité qui donne la vie. Quoi qu'il en soit, il ne se lassa jamais de poursuivre son idéal, bien qu'il éludât longtemps sa poursuite, et les déceptions les plus amères ne purent rien contre son courage ni contre sa foi. C'est à ce point de vue, purement psychologique, qu'il faut étudier les poésies de cet homme extraordinaire dont le cœur palpita de tous les genres d'enthousiasme, et en qui le feu sacré revêtit successivement toutes les formes. Ce fut peut-être Marsile Ficin, le traducteur de Platon, qui en fit jaillir les premières étincelles, et ces étincelles se changèrent, pour ainsi dire, en incendie, à la voix de Savonarole. Dès lors, l'amour de la patrie et l'amour de la liberté marchèrent de front avec l'amour du beau, et tous ces amours, heureux ou malheureux, finirent pas être évidemment absorbés dans l'amour de Dieu. Cette absorption et les vicissi-

tudes qui la préparèrent, de près ou de loin, forment la matière des plus belles compositions poétiques de Michel-Ange. Ce n'est ni la clarté, ni l'élégance qui en font le principal mérite. Souvent il se contente de laisser poindre sa pensée, même quand elle est sublime, et l'on voit qu'il ne lui en coûtait pas moins de polir les vers que de polir le marbre.

Mais, pour revenir à cet idéal qu'il cherchait, à la suite de Dante et de Pétrarque, et qui n'était pas moins nécessaire à son cœur qu'à son imagination, il le trouva enfin, en 1537, précisément à l'époque où il commençait à goûter les prémices de cette prospérité tardive dont il était redevable à Paul III. Cet idéal, regardé comme tel par tous ceux qui avaient des yeux pour voir, les yeux de l'esprit aussi bien que les yeux du corps, était la fameuse Vittoria Colonna, veuve du marquis de Pescaire, et devenue, depuis son malheur qui avait révélé son génie, l'idole des âmes d'élite, dans l'Italie tout entière. Ce fut devant cette idole, à qui la maturité de l'âge n'avait ôté que sa beauté superficielle, que Michel-Ange se prosterna avec un mélange d'amour et de vénération qu'il n'avait encore éprouvé pour aucun être humain. La nature des relations qui s'établirent entre eux, nous est expliquée par Michel-Ange lui-même dans les poëmes qu'il composa pour elle, et ces explications sont confirmées par quelques fragments qu'on a conservés de leur correspondance. On voit qu'elle exerçait sur lui ce genre d'ascendant auquel il est impossible de se soustraire, quand la femme joint

à la suavité propre à son sexe, les mâles vertus qui appartiennent au nôtre. Or tous ces dons, acquis ou héréditaires, se trouvaient réunis dans Vittoria Colonna, et relevés par les qualités extérieures les plus attrayantes. Il y a des médailles où son beau profil et sa chevelure nouée à l'antique la feraient prendre pour une Muse; mais elle avait d'autres charmes, quand Michel-Ange la connut. Elle avait tout mis au pied de la croix, ses joies passées et ses douleurs présentes, et elle ne cultivait plus les affections humaines qu'en vue du progrès spirituel de ceux à qui elles les inspirait.

Il était impossible qu'il tombât dans de meilleures mains, pour la guérison des infirmités morales et intellectuelles qui lui restaient encore. Pour apprécier la valeur du remède et ses effets, nous avons le témoignage le plus compétent, celui du malade lui-même, mais du malade entonnant, en beaux vers, son cantique d'actions de grâces. Leur beauté ne consiste pas seulement dans l'heureux choix des mots ou dans l'harmonie du langage; il y a quelque chose de bien plus exquis que le mérite littéraire, dans cet accent de reconnaissance et d'humilité qui fait, pour ainsi dire, éruption à travers les paroles. On voit qu'il avait besoin d'une main, à la fois douce et ferme, pour remettre dans son juste équilibre, son intelligence ballotée entre le pur acquiescement de la foi et les tentations de la philosophie. Il se compare lui-même au voyageur qui, faute d'apercevoir le ciel, se perd et s'égare à chaque sentier qui se pré-

sente[1]. Il conjure celle qu'il veut prendre pour sa boussole, de lui tracer sa règle de vie, par pitié pour son âme. « Aidez-moi, s'écrie-t-il enfin, à ne pas faire de chute à la fin de ma course, ô vous qui avez dirigé mes pas vers le ciel par de si belles routes[2]. »

Les jouissances de Michel-Ange devenaient de plus en plus vives et se changeaient en besoins de plus en plus impérieux, de sorte que l'absence, quand le devoir la rendait nécessaire, lui laissait un vide bien difficile à remplir ; et ce vide, il le sentait si douloureusement, que, plus d'une fois, celle qui le causait, se rendit tout exprès de Viterbe à Rome, pour le consoler. A défaut de cette consolation, il en cherchait une moins efficace, mais encore bien douce, dans un commerce épistolaire dont le charme les exposait, l'un et l'autre, à l'oubli ou à la négligence de devoirs plus sérieux. Ce fut elle, la femme forte, sans cesser d'être l'amie tendre, qui signala la première ce danger, et qui lui représenta qu'en continuant cette correspondance avec tant de chaleur, il serait impossible à elle d'aller le soir avec ses religieuses dans la chapelle de sainte Catherine, et à lui d'aller de bonne heure travailler à Saint-Pierre, de sorte que l'une manquerait aux épouses du Christ, et l'autre à son vicaire[3].

1. *Il cuor confuso mi travaglia e stanca,*
Come chi' l ciel non vede
Che per ogni sentier si perde e manca.

2. *Porgo la carta bianca-ove per voi nel mio dubbiar si scriva-come quest'alma d'ogni luce priva-possa non traviar... voi che il viver mio-volgeste al Ciel per le più belle strade.*

3. *Che volendo continuare con tanto calore, jo mancherei di*

Restait encore une double ressource à l'adorateur, à la fois artiste et poëte ; c'était d'édifier et d'immortaliser l'objet de son culte par des compositions qui fussent en rapport avec le principe et le but de leur amitié réciproque. L'histoire de l'art ne présente pas de spectacle plus touchant que celui de ce vieil athlète, réchauffant sa verve pittoresque presque éteinte, pour offrir à celle qui lui tenait lieu de Muse, l'hommage d'une main débile, mais d'un cœur vivace qu'elle seule, avec l'aide de Dieu, avait eu la puissance de régénérer. Cet hommage, reproduit plusieurs fois, avec quelques variantes, était la représentation du grand mystère de la Croix, parce que l'artiste savait que c'était là, dans le dogme de la Rédemption par le Christ, que Vittoria Colonna puisait, depuis son veuvage, ses plus fermes consolations. Dans un de ces tableaux, on voyait le corps mort du Sauveur, soutenu par deux anges, et sa mère, abîmée par la douleur, les yeux et les bras levés pathétiquement vers le ciel, comme si on entendait sortir de sa bouche ces paroles inscrites sur l'instrument du supplice de son divin Fils :

Non vi si pensa quanto sangue costa[1] !

Et cet instrument était une copie exacte de la croix que les Pénitents blancs avaient portée en procession

stare la sera con le suore nella capella di santa Caterina, e voi di andare di buon'ora a lavorare a San-Pietro; e così l'una mancherebbe alle spose di Cristo, e l'altro al vicario.

1. On ne sait pas au prix de quel sang on est racheté.

pour désarmer la colère de Dieu, pendant la fameuse peste de 1348, comme si les prières que ce signe de salut avait provoquées jadis, eussent pu communiquer à sa simple image une sorte de vertu expiatoire.

Un autre tableau du même genre, et composé dans le même but, était celui où l'on voyait le Christ en croix, encore plein de vie, et tordant ses bras sanglants et lacérés, au moment où l'excès de la souffrance lui fait pousser le cri déchirant qui est comme le point culminant de sa passion ; *Eli, Eli, Lamma Sabactani!* Pour juger ces deux compositions à leur véritable point de vue, il faut ne pas oublier dans quelles circonstances et dans quelle intention elles furent produites, et faire un effort d'imagination pour les apprécier avec les yeux et avec le cœur de celle qui les inspira. Il faut pardonner l'ampleur excessive des formes, en faveur de l'intensité de l'expression, et savoir gré à l'artiste d'avoir enfin cherché à exciter la componction plutôt que la stupéfaction [1].

A cet hommage, très-imparfait, de son pinceau, il joignait celui de son génie poétique qui, par une sorte d'affinité mystérieuse avec son affection dominante, semblait braver la décadence qui gagnait insensiblement, sinon ses facultés intellectuelles, du moins ses facultés mécaniques. Con-

2. Il y a un exemplaire de ce tableau à Rome, dans le palais Doria, et un autre dans la galerie des Uffizi, à Florence.

divi parle d'un grand nombre de sonnets que Michel-Ange composa pour elle, et qui ont eu, pour la plupart, le même sort que les lettres qu'il lui adressa; mais il en reste assez pour constater l'essor que son âme avait pris sous l'influence de cette femme extraordinaire. A force d'envisager ses perfections, il en était venu à se laisser troubler par le sentiment de sa propre indignité, de la même manière que l'œil humain, bien que né pour jouir de la lumière, se trouble en regardant trop fixement le soleil[1]. Il était encore plus troublé par le sentiment de sa responsabilité devant Dieu, et il se demandait avec effroi quel châtiment serait le sien, si ce moyen de régénération lui avait été envoyé en vain; car il aimait à insister sur la vertu régénératrice de cette affection, pour lui sans pareille, et il se comparait à une œuvre plastique qui, après avoir été un simple modèle en terre, est devenue, sous la main habile qui l'a façonnée, un marbre vivant et immortel[2].

Avec de telles obligations, si vivement senties, on comprend le désespoir du vieillard plus que septuagénaire, quand l'objet de ce culte tardif lui fut enlevé par la mort. Depuis qu'il avait connu Vittoria Colonna, la certitude de ne pas lui survivre avait

1. Voir le Madrigal 56 :

E com'occhio nel sole
Disgrega sua virtù, etc.

2. *Rime di M. Buonarroti, Sonetto LVII.*

fait une partie intégrante de son bonheur; et maintenant il se voyait seul avec son art, qui n'était plus sa première idole! Aussi son biographe Condivi, témoin de la douleur qu'il laissa éclater en cette occasion, nous dit-il, qu'à plusieurs reprises, son abattement menaça de dégénérer en aliénation[1]. Il y avait longtemps qu'il n'avait versé une telle abondance de larmes; et ce soulagement lui vint fort à propos, le jour où il la visita pour la dernière fois sur son lit de mort. En rentrant chez lui, il disait à Condivi, avec une simplicité d'enfant, qu'il avait baisé la main de son amie, et que son plus grand regret était de ne lui avoir pas également baisé le front et le visage[2]. Quel dommage que ses ennemis n'eussent pas songé dès lors à dire qu'il était tombé en enfance!

Ce ne fut pas seulement son cœur qui fut brisé, ce fut encore son imagination qui fut flétrie, ou du moins assombrie pour longtemps. Cet idéal, après lequel il avait vainement soupiré dans sa jeunesse et son âge mûr, lui était apparu sur son couchant, comme une étoile du soir. Maintenant il disparaissait sans retour, quand sa foi à son idéal politique était tout à fait éteinte, du moins, en ce qui concernait sa patrie, et quand sa foi à son idéal

1. *Per la costei morte più volte se ne stette sbigottito e come insensato. Condivi Vita di Michel-Agnolo.*

2. *Mi ricorda d'averlo sentito dire che d'altro non si doleva, se non che quando l'andò a vedere nel passar di questa vita, non così le braciò la fronte o la faccia come baciò la mano.* Ibid.

esthétique commençait à être chancelante. Heureusement, par delà ces diverses formes de l'idéal, il y avait un idéal suprême qui pouvait lui tenir lieu de tous les autres, et auquel il avait le bonheur de croire plus fermement que jamais.

Mais il ne faut pas croire que les sentiments qui le portèrent plus tard à demander pardon à Dieu d'avoir fait de l'art son idole, vinssent du remords de l'avoir cultivé en matérialiste ; non, sous ce rapport, aussi bien que sous tous les autres, Michel-Ange fut essentiellement idéaliste, et il le fut dans l'acception la plus rigoureuse du mot, c'est-à-dire que les formes matérielles, même les plus exagérées, ne furent, sous sa main de peintre ou de sculpteur, que les exposants, soit de quelque sentiment élevé, soit de quelque vérité religieuse ou morale. Cela est même vrai de ses compositions mythologiques, toutes les fois qu'il fut maître de leur donner la signification qu'il voulut ; et, quand il ne le fut pas, il sut toujours éluder, de quelque manière, les fantaisies lubriques de ceux qui cherchaient à souiller son imagination et son pinceau. On sait ce qui lui arriva avec le duc Alfonse de Ferrare, pendant le siége de Florence, quand il alla chercher un asile dans ses États. Ce prince, dont les goûts étaient en parfaite harmonie avec ses mœurs, et qui n'était fait pour admirer Michel-Ange que sur sa réputation, lui offrit un logement dans son palais, et lui demanda de peindre pour lui une Léda, sans doute dans l'espoir de lui voir traiter ce thème favori de l'école

Lombarde, à la manière du Corrége ou de Titien. Son attente fut bien trompée. L'artiste, que sa qualité de fugitif et son peu d'estime pour cette autre dynastie, rendaient doublement fier, rejeta l'hospitalité et accepta la tâche; mais la manière dont il s'en acquitta donna lieu à une scène tellement vive entre lui et le mandataire de sa Seigneurie, que le républicain finit par ordonner au courtisan de sortir de sa présence[1], et la Léda, devenue, pour cette fois, l'occasion d'une bonne inspiration, servit à marier deux pauvres filles qui avaient un titre spécial à la générosité de Michel-Ange, comme sœurs de son disciple Antonio Mini, auquel il donna en même temps la plus grande partie de ses dessins et de ses cartons; trésor inappréciable que son nouveau possesseur porta en France avec la peinture dotale, qui devint la propriété de François Ier, et orna, pendant longtemps, la résidence royale de Fontainebleau[2].

Michel-Ange peignit encore quelques nudités mythologiques; mais on ne saurait les appeler des nudités, pas même sa *Vénus*, bien que Pontormo, pour la rendre plus attrayante, l'ait revêtue de tout le charme de son coloris.

1. En voyant le tableau, le courtisan s'écria : *Oh! questa è una poca cosa*. Après un court et vif dialogue, Michel-Ange lui dit : *levatevimi dinanzi*.

2. La Léda avait disparu dès le temps de Louis XIII. On dit que Desnoyers, alors surintendant des bâtiments, la brûla ou la barbouilla, par scrupule de conscience. Le carton revint à Flo-

La fatalité qui avait poursuivi Michel-Ange dans ses œuvres de sculpture, sembla encore le poursuivre dans ses œuvres d'architecture: il n'eut la satisfaction d'en voir terminer aucune, et ceux qui furent chargés de les terminer après sa mort, le firent sans respect pour sa mémoire, comme sans égard pour son génie. Le premier à commettre cette espèce de profanation fut Vasari, le plus outré de ses admirateurs; mais il faut reconnaître que cette dérogation ne fut pas tout à fait volontaire de sa part. C'était pour la fameuse bibliothèque de San-Lorenzo, construite auprès de l'église de ce nom, sur les dessins fournis par Michel-Ange, mais qui ne se retrouvèrent plus, quand la tâche fut reprise, en 1560, par ordre de Côme de Médicis, devenu souverain de Florence; il en est résulté des disparates quelquefois choquantes dans certaines parties qui sont les premières à frapper les yeux, et, bien que Vasari ne fût pas un mauvais architecte, on est naturellement tenté de lui imputer tout ce qu'il y a de peu satisfaisant, soit dans l'ensemble, soit dans les détails de cet édifice, trop tourmenté par tant de remaniements successifs.

Le contraire de ce qui était arrivé pour la bibliothèque Laurentienne, arriva pour le palais Farnèse, à Rome. Ici, ce fut Michel-Ange, qui fut chargé de mettre la dernière main, ou plutôt le dernier couronnement à un ouvrage qu'Antonio da San-Gallo,

rence et a passé depuis en Angleterre. Quant aux dessins originaux, ils ont été dispersés dans les diverses collections de l'Europe.

son rival, mort en 1547, n'avait pas eu le temps de terminer. Pour réussir dans cette entreprise, l'artiste avait, outre le stimulant de l'émulation, les inspirations plus nobles de la reconnaissance envers une famille qui l'avait dédommagé amplement et des rigueurs du sort et du patronage humiliant d'une autre dynastie, et qui l'avait placé si haut dans l'estime publique, qu'on traitait maintenant avec lui comme de puissance à puissance. Aussi ce ne furent ni la verve ni l'ambition de bien faire, qui lui manquèrent dans l'accomplissement de cette nouvelle tâche, comme le prouve assez la riche et imposante corniche qui donne à ce palais une physionomie si monumentale, et qui contribue, bien plus que ses dimensions et ses colonnades, à en faire, même de loin, une des merveilles de Rome. Mais il était impossible à ce génie non moins original que puissant, de marcher servilement sur les traces de qui que ce fût, ancien ou moderne, et ce besoin de voler de ses propres ailes, produisit ici, comme dans la chapelle des tombeaux, comme dans les abords de la bibliothèque Laurentienne, quelques résultats réprouvés par le bon goût aussi bien que par les règles techniques de l'art. Ce fut ainsi qu'après s'être conformé au plan primitif dans l'achèvement du second étage, du côté de la cour, il en dévia tellement dans le dessin du troisième, que la symétrie de l'édifice en fut notablement altérée.

Un autre problème, plus difficile à résoudre, fut le changement de la grande salle des bains de Dio-

clétien en un temple chrétien. La solution proposée par Michel-Ange, avait l'avantage de concilier, mieux qu'aucune autre, la majesté du culte avec le respect dû au monument qu'il s'agissait de transformer. L'église devait faire partie d'un vaste système de constructions, ou plutôt d'appropriation, dont la première idée, conçue par deux membres de la famille Orsini, remontait à la fin du quatorzième siècle. On avait songé dès lors à y établir des religieux de l'ordre de Saint-Bruno. Mais ce projet fut abandonné à cause des difficultés que présentait l'exécution, et ne fut repris que deux siècles plus tard, sous le pontificat de Pie IV, qui, entre tous les dessins qui lui furent soumis, donna la préférence à celui de Michel-Ange. Or, pour lui, la croix grecque, mise en vogue par Bramante, était la plus belle de toutes les formes, parce qu'elle était à la fois la plus gracieuse par ses lignes et la plus grandiose par ses proportions. L'édifice fut donc construit, ou plutôt remanié sur ce plan, et le Pape en fit la dédicace solennelle, en 1561, sous l'invocation de Sainte-Marie des Anges. Mais, vers le milieu du dix-huitième siècle, il se trouva un architecte, de sinistre mémoire, nommé Vanvitelli, qui bouleversa, de fond en comble, l'ouvrage de Michel-Ange, et qui commit, sur l'ensemble et sur les détails, des actes de vandalisme dont il serait injuste de le rendre seul responsable. Non-seulement la croix grecque fut supprimée et la nef changée en transept, mais on abattit la belle façade qui décorait l'entrée principale, et l'on ne daigna pas même en faire une

porte latérale, de peur de violer les saintes lois de la symétrie; car ce Vanvitelli avait une espèce de culte pour la symétrie. Il ne lui suffisait pas que les colonnes fussent toutes de même couleur, il voulait encore qu'elles fussent de même nuance, et, pour se donner cette jouissance esthétique, il eut recours à un expédient dont nul autre ne se serait avisé; ce fut d'enduire d'un certain vernis rougeâtre les huit superbes colonnes de granit rouge oriental qui restaient de l'ancienne salle des Thermes, afin de les rendre exactement semblables aux colonnes de briques peintes qui leur servaient de pendant ou de complément.

Le plan primitif de Michel-Ange pour la construction des édifices qui entourent la place du Capitole, ne fut pas plus respecté. C'était le pape Paul III qui lui avait imposé cette tâche, pour laquelle il semblait que les inspirations ne dussent pas lui manquer. C'était comme le Vatican de la Rome païenne. Mais les successeurs de ce pontife, aussi entreprenant que magnifique, ne mirent pas ce projet au nombre de ceux dont l'exécution pressait, et l'on arriva ainsi, de délai en délai, jusqu'au dix-septième siècle, de sorte que ce fut seulement sous le pontificat d'Innocent X et sous celui d'Alexandre VII, que l'architecte Giovanni del Duca, digne représentant de son époque en matière de goût, bâtit le palais des Conservateurs et l'édifice qui sert aujourd'hui de musée, en faisant croire à ses patrons et au public, qu'il se conformait au dessin de Michel-Ange. Il y a des voyageurs crédules pour lesquels cette imposture semble s'être

perpétuée jusqu'à nos jours, et qui ne peuvent comprendre que ce grand artiste ait fait le double escalier qui conduit au haut de la plate-forme et ait placé la statue de Marc-Aurèle sur son piédestal, sans avoir été, en même temps, l'ordonnateur des constructions environnantes. Mais le monument qui honore le plus sa mémoire et qui lui causa le plus de tribulations dans ses vieux jours, fut la basilique de Saint-Pierre, sur laquelle on le vit concentrer toute son ambition, non-seulement comme artiste qui voulait bien finir, mais comme chrétien qui voulait travailler, sans rétribution, à la gloire de Dieu et à celle de son grand apôtre. Si cette dernière période de sa carrière ne fut pas la plus féconde ni la plus glorieuse, humainement parlant, elle fut certainement la plus édifiante, et l'on peut dire que l'histoire de l'art et peut-être même l'histoire de l'humanité n'offre pas un autre exemple d'une vieillesse à la fois si pleine, si sainte et si honorée. A dater de la mort de Jules II (1513), la nouvelle église, destinée à remplacer l'ancienne, avait fait peu de progrès, et ce ralentissement avait duré pendant tout le règne de Léon X et continué sous celui de Clément VII, ces deux pontifes ayant épuisé, chacun à sa manière, le trésor pontifical, pour des intérêts purement dynastiques. Dans cet intervalle, plusieurs architectes éminents avaient été chargés, l'un après l'autre, de la direction des travaux, et l'idée primitive de Bramante, modifiée, dénaturée, ou même répudiée par ses successeurs, avait passé par toutes les vicissitudes imaginables. Après Giuliano da San-

Gallo et Fra Giocondo, de Vérone, qui eurent à peine le temps de rien changer aux plans de leurs devanciers, vint Raphaël qui avait pour lui, outre la recommandation de Bramante, son enthousiasme pour l'architecture antique, qui était alors dans toute sa ferveur. Son modèle, exécuté d'après les études incomplètes qu'il avait faites sur Vitruve, sacrifiait la croix grecque et conservait la coupole, ce qui était une combinaison contradictoire; mais sa mort, survenue deux ans après, ne lui laissa le temps de rien achever, ni même de rien commencer. Balthasar Peruzzi, qui lui succéda en 1520, et dont les fonctions durèrent jusqu'à sa mort, en 1536, aurait pu avancer l'ouvrage et mettre la grande idée de Bramante à l'abri de tous les caprices, si ces seize années si précieuses n'avaient pas coïncidé précisément avec le triste pontificat de Clément VII, absorbé par d'autres soucis. Le plan de Peruzzi admettait la croix grecque, comme conséquence de la coupole; seulement, il y joignait quatre coupoles de plus petites dimensions, avec quatre clochers qui devaient surmonter un nombre égal de sacristies, aux quatre angles de l'édifice, et cette combinaison de lignes et de formes, dont on peut se faire une idée par le dessin qu'en a conservé Serlio[1], aurait été d'un effet à la fois grandiose et pittoresque, et le plus beau titre de son auteur à l'admiration de la postérité.

Sa mort fut d'autant plus regrettable, qu'elle eut

1. Voir les œuvres de Serlio, recueillies par Scamozzi, pl. 65.

lieu au moment même où Paul III faisait reprendre, avec un redoublement d'activité, les travaux que ses prédécesseurs avaient laissé languir, et imprimait à l'architecture, comme aux autres branches de l'art, cette puissante impulsion qui est une des gloires de son pontificat. De plus, on nomma, pour succéder à Peruzzi, un architecte dont les idées étaient, en bien des points, diamétralement opposées aux siennes, ainsi qu'à celles de Bramante; ce successeur était Antonio da San-Gallo qui resta dix années entières à la tête de l'œuvre (1536-1546), et qui, non content de substituer, encore une fois, la croix latine à la croix grecque, voulut aggraver les inconvénients de cette substitution par l'addition de deux cents palmes de plus à la longueur de la nef. Les défauts extérieurs n'étaient pas moins frappants et accusaient un goût bizarre dont les chances de succès augmentaient malheureusement tous les jours. C'étaient des rangées de colonnes entassées, sans motif, les unes au-dessus des autres, pour servir de revêtissement à la grande coupole; et, aux deux extrémités de la façade principale, il y avait deux clochers à plusieurs étages, dont la hauteur devait égaler celle de la lanterne. Ce n'était rien moins que l'inauguration, la plus solennelle possible, d'une ère de décadence et de mauvais goût, dans l'architecture religieuse[1]. Heureusement,

1. Le grand modèle en bois que San-Gallo fit exécuter par son élève Labaco, et qui ne coûta pas moins de 4000 écus, se voit encore aujourd'hui sur les lieux, dans ce qu'on appelle l'*Ottagono di San-Gregorio*.

le pape Paul III n'était nullement entiché du génie d'Antonio da San-Gallo ; et, quand il lui donna Michel-Ange pour successeur, ce fut avec des pleins pouvoirs tellement étendus, qu'il fut moins le surintendant que le dictateur de l'œuvre, non pas dictateur temporaire, mais dictateur à vie, et même, en quelque sorte, dictateur après sa mort ; car son prévoyant patron prit toutes les précautions imaginables pour assurer, même sous les pontifes qui viendraient après lui, l'exécution du plan de son artiste favori. Michel-Ange, qui avait alors soixante-treize ans et qui savait combien la fortune fait payer cher ce genre de faveurs, fit tout ce qu'il put pour se soustraire au fardeau qu'on voulait lui imposer, et, quand il céda enfin aux instances de son bienfaiteur, ce fut à condition qu'il ne toucherait aucune rémunération pécuniaire et qu'on lui permettrait de travailler uniquement pour la gloire de Dieu et de l'apôtre saint Pierre. En vain Paul III essaya-t-il, à plusieurs reprises, d'éluder cet engagement ; il trouva le vieil athlète non moins inébranlable dans ses refus que dans sa foi, et cet héroïque désintéressement ne se démentit pas un seul jour pendant les dix-sept années qui s'écoulèrent entre son installation dans ses nouvelles fonctions, et sa mort.

Jamais il ne parut plus grand que dans cette dernière période de sa vie, — non pas comme peintre, ni comme sculpteur, ni même comme architecte, quoiqu'il n'aspirât à rien moins qu'à élever le Panthéon dans les airs, mais comme homme qui a la

conscience de sa dignité devant ses semblables et de ses misères devant Dieu. Autant il trouvait de grandeur à s'humilier sous la main divine, autant il se redressait fièrement contre ceux qui, n'ayant pas sur lui d'autre prise, l'accusaient effrontément d'être tombé en enfance. Pour toute réponse à une accusation du même genre, intentée par ses propres fils, le vieux Sophocle avait produit devant ses juges son OEdipe à Colonne. Michel-Ange, à un âge qui s'appelle plutôt décrépitude que vieillesse, produisit son modèle de la basilique de Saint-Pierre et ses dernières poésies qu'on prendrait, à leur âpre contexture et à leur accent brisé, pour la traduction libre des plus beaux psaumes de David. Dans son appel à la miséricorde de Dieu, il y a des élans de contrition qui rappellent ceux du roi-prophète, et l'on voit clairement que le repentir de l'un et de l'autre porte sur le même genre de faiblesses. Dans ces fragments de confessions abrégées, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, de l'humilité ou de la foi de celui qui les fait. Peut-être sa foi est-elle plus méritoire, parce qu'en lui cette vertu était une victoire, tandis qu'il lui coûtait peu d'être humble, vu que sa fierté ne fut pour lui qu'une arme défensive et ne dégénéra jamais en orgueil. A bien des égards, il devint plus enfant dans ses vieux jours, enfant dans le sens de la recommandation évangélique, et non pas dans le sens de ses détracteurs, pour qui le spectacle de tant de simplicité venant à la suite de tant de génie, était une énigme insoluble. Sans doute, ils étaient scandalisés

de ce désintéressement fabuleux qui lui faisait rejeter opiniâtrément, non-seulement les profits très-légitimes attachés à ses fonctions d'architecte, mais encore les invitations pressantes qui lui venaient de sa patrie et de Côme de Médicis lui-même, jaloux, à ce qu'il paraît, d'orner de ce fleuron sa couronne grand-ducale, flétrie par tant de crimes. Après la mort du pape Paul III, en 1549, on crut que la perte d'un tel patron, jointe aux intrigues sans cesse renaissantes de la cabale de San-Gallo, dégoûterait enfin Michel-Ange du séjour de Rome; mais il trouva dans Jules III un défenseur si zélé, ou plutôt un admirateur si fanatique[1], qu'il fallut encore renoncer à cet espoir. Le pontificat de Paul IV, qui avait déclaré la guerre aux nudités anatomiques de la chapelle Sixtine, parut offrir de meilleures chances de succès, et les négociations poursuivies en vue de cette conquête, ne cessèrent plus qu'avec la vie du héros qu'on cherchait à conquérir. Le plus actif de ces négociateurs fut Vasari, qui revint plusieurs fois à la charge, et qui fit valoir les considérations les plus propres à ébranler la résistance qu'il rencontrait. Il y eut des moments où Michel-Ange fut touché jusqu'aux larmes; mais sa chère basilique lui tenait trop au cœur, et l'âge, au lieu d'affaiblir en lui cet attachement, ne faisait que l'augmenter. « Sachez, écrivait-il à Vasari, quand il « entrait dans sa quatre-vingt-cinquième année,

1. Jules III disait que, s'il survivait à Michel-Ange, il ferait embaumer son corps, afin de le garder toujours auprès de lui.

« sachez qu'il me serait doux de transporter mon « faible corps là où repose celui de mon père ; mais, « en partant d'ici, je serais la cause d'une grande « ruine pour la fabrique de Saint-Pierre, d'une « grande honte et d'un très-grand péché[1]. » Il faisait allusion aux projets sinistres de ceux qui attendaient avec impatience le moment de recueillir sa succession.

Cette précieuse lettre à Vasari était accompagnée d'un sonnet plus précieux encore, parce qu'il était comme le dernier chant du cygne, et parce qu'il contenait une sorte d'adieu solennel à l'art, dont l'artiste se reprochait de s'être fait une idole[2]. Il se ressentait encore de la profonde mélancolie dans laquelle l'avait plongé la mort de son vieux serviteur Urbino[3], et de l'impression qu'avaient produite sur son âme de pieux ermites établis dans les montagnes de Spolète, et d'un commerce tellement attrayant pour lui, qu'à son retour, il disait leur avoir laissé plus de la moitié de lui-même[4]. Tout cela, joint à ses quatre-vingt-dix ans et aux avertissements de sa santé chancelante, était fait pour renforcer le sentiment qui lui faisait dire et

1. *Partendo di quà, sarei causa d'una gran rovina della fabrica di San-Pietro, d'una gran vergogna et d'un grandissimo peccato.* Vasari.

2. *Onde l'affettuosa fantasia — che l'arte mi fece idolo e monarca, — cognosco or ben quant'era d'error carca.*

3. Voir la lettre si touchante qu'il écrivit sur cette mort. Vasari.

4. *In modo che io son tornato men che mezzo a Roma.* Vasari.

écrire que tout était vanité ; tout, y compris la sculpture et la peinture, qui ne contentaient pas l'âme une fois éprise de l'amour divin[1] ; tout, excepté le bonheur d'aimer Dieu et la gloire de le servir. Or, c'était à ce service que Michel-Ange consacrait alors le dernier souffle et la plus belle inspiration de son génie ; l'année suivante, parut enfin le modèle de la coupole de Saint-Pierre ! Sa mission touchait à son terme.

Pie IV occupait alors le trône pontifical. Non-seulement il continua l'œuvre de ses prédécesseurs, mais il imprima aux travaux de construction une nouvelle activité, ce qui permit à l'architecte, alors presque nonagénaire, d'achever les deux tribunes du transept et d'élever le tambour de la coupole jusqu'à l'origine de la voûte, c'est-à-dire jusqu'au point où il n'était plus possible à ses successeurs de rien changer à la courbe déterminée par lui. Cette garantie semblait épanouir le cœur du vieillard, qui en témoignait sa reconnaissance pour le nouveau Pontife en traçant, d'une main encore ferme, divers dessins, sur sa demande, entr'autres celui de la Porta Pia, et celui d'un monument sépulcral pour son frère, le marquis de Marignan[2]. Parfois, il s'occupait aussi de son propre monument, et, malgré l'adieu solennel qu'il avait dit à la sculpture, il travaillait, en guise de

1. *Nè pinger, nè scolpir fia più che queti — l'anima volta a quello amor divino — ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia.*

2. Ce monument fut ensuite sculpté par Lione Lioni et placé dans la cathédrale de Milan.

pieuse récréation, à un groupe qui se rapportait à la pensée dominante de ses dernières poésies, la Rédemption de l'homme par la passion du Christ. Ce groupe, qui se voit aujourd'hui derrière le grand autel du dôme de Florence, et qui représente le corps mort du Sauveur, soutenu par Nicodème, est resté, comme tant d'autres ouvrages du même artiste, à l'état d'ébauche, non point par caprice, ou par désespoir de bien rendre son idée, ou par impatience contre son bloc[1], mais par la défaillance et l'engourdissement de son bras qui, pour me servir de sa propre expression, n'obéissait plus à son intelligence[2]. C'était une raison de plus pour placer sur sa sépulture, conformément à ses intentions bien connues, ce dernier produit sinon de son génie, au moins de sa patience et de sa piété, au lieu de le laisser enfoui, jusqu'au dix-huitième siècle, dans un magasin de marbres attenant à l'église de San-Lorenzo[3]. Ses compatriotes, ou plutôt la dynastie qui les gouvernait, se figurait, sans doute, avoir pleinement acquitté la dette de reconnaissance nationale, par l'érection du tombeau si mesquin qu'on voit à Santa-Croce. Cela pouvait suffire à Florence ou à ses maîtres; mais il fallait autre chose pour satisfaire la chrétienté toute

1. Ce bloc était un chapiteau de colonne antique. Le groupe se ressent des difficultés que la matière présentait au sculpteur.

2. *Solo a quello arriva la man ché obbedisce all'intelletto.*

3. Ce groupe ne fut placé derrière le grand autel du dôme, qu'en 1722.

entière, qui semble s'être entendue pour regarder la basilique de Saint-Pierre et surtout sa coupole, comme le véritable monument de Michel-Ange, comme celui qui assure le mieux son immortalité.

Ses biographes nous disent que, dans sa jeunesse, il admirait tellement l'église de Santa-Maria-Novella, qu'il avait coutume de l'appeler sa fiancée. En traduisant de la même manière les affections artistiques de sa vieillesse, on pourrait dire que l'église de Saint-Pierre fut son épouse et qu'il débuta, dans ses relations avec elle, comme Moïse avec les filles de Jéthro, en la délivrant des brigands qui la pillaient. Quand il l'épousa dans un âge avancé, il y mit la condition expresse qu'il l'épouserait sans dot, et il l'aima plus que si elle l'avait enrichi. Une fois ce lien formé, rien ne put le rompre, ni même l'affaiblir. Au contraire, son amour crut avec les tribulations et les épreuves. En vain les puissances de la terre eurent-elles recours à tous les genres de séduction pour le tenter de faire divorce; tout échoua contre son héroïque fidélité à cette épouse qu'il voulait rendre aussi belle qu'elle avait été pauvre. Pendant dix-sept ans, il ne cessa pas de travailler à sa parure, et ce fut la plus douce occupation de ses vieux jours. Enfin, avant de fermer les yeux, et comme dernier témoignage de tendresse, il posa sur sa tête la plus belle couronne de l'univers, couronne glorieuse devant laquelle le voyageur s'est incliné plus respectueusement que devant le capitole, couronne radieuse qui paraît quelquefois toute étincelante de rubis, et ce surcroît de parure, réservé

jusqu'ici pour les jours ou plutôt pour les nuits de grande fête, était encore l'ouvrage de la main caressante et hardie qui éleva cette coupole si haut dans les airs, et qui lui traça pour la gloire de Dieu et du prince des apôtres, de si majestueuses proportions.

CHAPITRE XXVII.

SUITE DE L'ÉCOLE ROMAINE.

Raphaël.

Quand Raphaël apporta son concours à Michel-Ange, pour former ce qu'on est convenu d'appeler l'école romaine, son génie, bien que toujours fidèle aux inspirations ombriennes, s'était renforcé par des inspirations d'un autre genre puisées à la même source que celles de Michel-Ange lui-même, mais puisées de manière à laisser son originalité intacte, tout en exerçant, au profit de ses facultés, sa puissance d'assimilation. Il entrait donc alors dans la troisième et dernière phase de son éducation artistique, dans celle qui devait voir éclore les merveilles que tout le monde connaît. Mais ce n'était pas à Rome que se trouvaient les germes et la séve qui avaient préparé de loin cette éclosion, et c'est sur-

tout en matière d'art, où les influences diverses sont difficiles à démêler, qu'il importe de remonter des effets aux causes.

Nous avons déjà parlé du premier apprentissage qu'il fit, tout jeune encore, sous son père Giovanni Santi, et des tristes auspices sous lesquels il entra dans l'atelier de Pérugin que la catastrophe de Savonarole allait bientôt frapper d'une irrémédiable décadence. Pour que cette décadence ne fût pas contagieuse, il fallait que le disciple fût déjà riche de son propre fonds, sinon au point de vue de la science, du moins au point de vue des inspirations, et qu'il cherchât dès lors, en dehors de la sphère tracée par son maître, cet idéal dont l'image parfois hélas! trop affaiblie, devait l'obséder, je dirais presque l'importuner jusqu'à la fin.

Cet idéal qui, pour les yeux non exercés, est encore à l'état latent dans ses premières œuvres, devient de plus en plus perceptible à mesure qu'il acquiert des forces pour voler de ses propres ailes. Ce n'est pas à Pérouse que nous lui voyons prendre son premier essor, c'est à Città di Castello, pendant un voyage que Pérugin faisait à Florence; et son début fut tel que pouvait le désirer un nourrisson de l'école Ombrienne, de cette école dont le produit spécial, comme nous l'avons dit ailleurs, était la bannière qui est, dans le domaine de l'art, ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie. Raphaël fit donc son premier acte d'indépendance en peignant une bannière qu'on voit encore aujourd'hui à Città di Cas-

tello, mais recouverte d'un vernis noirâtre à travers lequel on a peine à distinguer les deux sujets qui y sont représentés.

Le sujet principal est *la Sainte Trinité*, invoquée par saint Roch et saint Sébastien, les deux patrons dont l'intercession était réputée la plus efficace contre le fléau de la peste : ce qui explique la signification de cette bannière, destinée sans doute à figurer dans les processions expiatoires. Cette destination seule était une source d'inspirations sympathiques pour une âme aussi tendre que celle de Raphaël, et l'on en reconnaît la trace non-seulement dans l'expression des deux Saints levant vers Dieu leurs regards compâtissants, mais aussi dans celle des deux anges peints sur le revers et qui assistent, avec un mélange d'intérêt et de pitié, à la création de la première pécheresse, cause de tant de maux pour sa postérité.

Ce premier succès, qui dut être un succès populaire, lui en valut plusieurs autres dans la même ville. Après avoir peint, pour l'église des Dominicains, le tableau du *Christ en Croix*, qu'on voyait jadis dans la galerie du cardinal Fesch et qu'il était difficile de ne pas prendre pour une œuvre de Pérugin, il peignit, dans l'église des Augustins, *la Glorification céleste de saint Nicolas de Tolentino*, sujet éminemment mystique dans lequel on voyait les figures légèrement tracées du Père éternel, de la Vierge et de saint Augustin tenant ensemble une couronne au-dessus de la tête du saint ermite, pendant

que des anges agitaient des banderoles sur lesquelles étaient écrites ses louanges.

Dans toutes ces compositions, Raphaël avait marché scrupuleusement sur les traces de son maître; seulement il se permettait quelquefois de mettre un peu plus de finesse dans l'expression des têtes. Quand il fut de retour à Pérouse, il continua ce système de déférence respectueuse et d'émancipation presque imperceptible sans laquelle tout progrès eût été impossible sous un maître qui n'avait pas conscience de sa décadence. On peut suivre les diverses nuances de cette émancipation dans les ouvrages qu'il produisit de 1500 à 1504, surtout dans ceux de petites dimensions, comme *la Madone* du Musée de Berlin, *la Vierge* du palais Connestabile, *la Vierge* de la comtesse Alfani, *l'Adoration des Mages* du château de Christianburg, la demi-figure de saint Sébastien, *le Songe du Chevalier* ou *le Songe de saint George*, qu'on voit à la galerie nationale de Londres, et quelques autres compositions du même genre exécutées dans un but qui les soumettait à des conditions toutes spéciales.

Son œuvre la plus importante, dans cette période de transition, est *le Couronnement de la Vierge*, qu'il peignit pour l'église des Franciscains de Pérouse et qui se trouve aujourd'hui dans le Musée du Vatican. Bien que Vasari ait dit qu'il fallait un œil très-exercé pour distinguer cette œuvre de celles de Pérugin, il n'en est pas moins certain que dans les figures des douze apôtres, comme dans celles des

anges qui font un concert céleste, le disciple s'en est rapporté à ses propres inspirations et qu'il a fait un pas de plus dans la voie que son instinct précoce lui avait tracé.

Il devait en faire un plus décisif encore en peignant, quelque temps après (1504), pour les Franciscains de Città di Castello, le fameux tableau du *Sposalizio* qui, après avoir été conquis, l'épée à la main, en 1798, par le général Lechi, de Brescia, est devenu le plus précieux trésor de la galerie de Milan. L'artiste venait de quitter définitivement l'atelier de son maître qui n'avait plus rien à lui apprendre, et il prenait acte de son émancipation en inscrivant pour la première fois son nom sur un ouvrage sorti de sa main. Cette inscription était moins nécessaire que jamais; car ce chef-d'œuvre était tellement supérieur à tout ce que Pérugin pouvait alors produire, il y avait, dans la Vierge et dans ses compagnes, des airs de tête d'une grâce si exquise et, dans tout l'ensemble de la composition, une telle jeunesse de sentiment, qu'il faut être étranger à l'histoire de Pérugin et de ses misères, pour supposer un instant qu'il ait pu s'élever à cette hauteur. D'ailleurs il y avait, dans ce tableau, outre l'intérêt poétique qui s'attachait à la partie principale, un autre genre d'intérêt qui s'attachait à la partie accessoire, c'est-à-dire à l'architecture dont le style est si pur, les proportions si justes et la perspective si bien ménagée, qu'on était tenté d'y voir l'effet d'une espèce de divination.

A ses acquisitions personnelles, qui étaient rapides,

il faut ajouter celles que lui procuraient des relations de plus en plus intimes avec des condisciples devenus ses amis et quelquefois ses conseillers, avec Domenico di Paris Alfani, pour lequel il traça le dessin d'une *Sainte Famille*, avec Gaudenzio Ferrari qui lui parlait de Léonard, avec Timoteo Viti qui lui parlait de Francia, avec Pinturicchio qui lui fournissait l'occasion d'agrandir son horizon en l'associant à ses travaux dans la bibliothèque de Sienne et en plaçant sous ses yeux le fameux groupe des *Trois Grâces* dont Raphaël emporta un dessin qui se trouve aujourd'hui dans la collection de l'Académie des beaux-arts. Ce fut pour lui comme une révélation nouvelle qui, après avoir fermenté sourdement dans son imagination, devait se traduire en une véritable passion pour l'art antique, sous ses formes les plus pures et les plus gracieuses. Mais, avant d'en venir à ce nouvel apprentissage, son génie avait encore une phase importante à traverser, peut-être la plus importante de toutes, à cause de l'immense progrès qu'il dut à son contact, plus ou moins prolonge, avec les deux plus grands artistes de son siècle ou du moins avec leurs œuvres. C'était l'époque où Florence, plus éprise de conquêtes esthétiques que de conquêtes commerciales, attachait plus d'importance aux cartons de Léonard et de Michel-Ange qu'aux denrées coloniales qui lui venaient du nouveau monde.

Nous avons déjà parlé de ces fameux cartons et de la révolution qu'ils produisirent, à divers degrés,

dans toutes les écoles d'Italie. L'école Ombrienne fut la dernière à se laisser subjuguer, et il faut avouer que Raphaël la représenta dignement dans ses rapports avec cette puissance nouvelle. Non-seulement il ne lui sacrifia rien de ce qui avait constitué la supériorité de cette école essentiellement mystique sur l'école naturaliste de Florence, mais il gradua si bien ses procédés d'assimilation vis-à-vis des éléments nouveaux qui lui étaient offerts que, malgré la part qu'il prenait à l'admiration générale, il ne dépassa jamais la limite qu'il s'était prescrite à lui-même. D'ailleurs il n'avait pas tardé à se donner un préservatif dans l'étude des fresques de Masaccio, le peintre le plus classique du quinzième siècle, en prenant ce mot dans sa meilleure acception. C'était le modèle qui lui convenait le mieux pour remplir les lacunes de son éducation ombrienne et pour lui faire comprendre l'importance du rôle que jouent l'étude de la nature, la science de la composition et l'individualité des caractères, dans la représentation des sujets même les plus élevés au-dessus du monde réel.

Rien n'autorise à croire que Raphaël ait eu des relations personnelles avec Léonard, encore moins avec Michel-Ange. Mais leur influence sur lui n'en fut pas moins décisive, particulièrement celle du premier, et l'on peut voir, parmi les dessins de la collection d'Oxford et de celle de Venise, des preuves irrécusables de l'effet que produisit sur sa jeune imagination le fondateur de l'école Lombarde.

Entre les fruits immédiats de ces impressions di-

verses et simultanées, il en est un qui, participant à la fois de l'inspiration ombrienne et de la science florentine, offre une fusion tellement heureuse de ces deux éléments, qu'on peut dire que chacun des deux y est élevé à sa plus haute puissance. Je veux parler de *la Madone du Grand-Duc*, devant laquelle les paroles manquent pour exprimer l'admiration qu'elle inspire. Jamais l'art chrétien ne produisit une œuvre qui méritât, mieux que celle-ci, la qualification de *Vision céleste*, et Raphaël lui-même, malgré les progrès qu'attestent ses œuvres subséquentes, ne reproduisit pas une seconde fois la divine harmonie qui résonnait dans son âme, pendant qu'il traçait cette ravissante image.

Cette double empreinte, ombrienne et florentine, se retrouve, à divers degrés, dans tous les ouvrages exécutés par Raphaël depuis ce premier séjour à Florence jusqu'à son départ pour Rome (1505-1508). Elle se retrouve dans deux petites madones peintes vers la même époque, dont l'une est en Angleterre et l'autre au Musée de Berlin. Mais il est à remarquer que, quand l'artiste eut repris le chemin de ses montagnes, les traditions ombriennes semblèrent, non pas effacer l'influence récemment subie, mais reprendre un peu plus d'empire, tout en laissant intactes les acquisitions nouvelles. C'était, pour ainsi dire, une double vitalité dont les manifestations toujours harmoniques se produisaient avec une variété de nuances qui échappait quelquefois à l'œil le plus exercé.

Après son retour à Pérouse, ce furent encore les couvents qui donnèrent de l'occupation à son pinceau et qui ravivèrent, après une longue désuétude, ses inspirations ascétiques. Aussi aborda-t-il, avec un redoublement de verve, la première tâche qui lui fut offerte chez les religieuses de Saint-Antoine de Padoue, pour lesquelles il peignit le grand tableau d'autel qu'on admirait jadis dans le palais du roi de Naples et qui ne peut manquer d'exciter partout la même admiration. Raphaël, qui aspirait à produire un autre sentiment, a donné à son œuvre le genre de charme qui s'accordait le mieux avec sa destination, et, si certaines figures accessoires ne rappelaient pas un peu sa manière florentine, on serait tenté de croire que, pour être plus sûr de son succès, il a voulu faire un léger mouvement rétrograde vers sa manière purement ombrienne qui lui avait si bien réussi dans son tableau du *Mariage de la Vierge*.

A peine eut-il terminé cette tâche, que deux autres couvents se disputèrent son pinceau. Les Camaldules de San Severo lui demandaient, non pas un tableau de dévotion, comme celui des religieuses de Saint-Antoine, mais une peinture commémorative des gloires de leur ordre, c'est-à-dire une composition moitié historique et moitié symbolique dans laquelle le génie de l'artiste, favorisé par son sujet et par l'improvisation de la fresque, pouvait se déployer sur une plus vaste échelle qu'il ne l'avait fait jusqu'alors. En effet, l'on a peine à comprendre, malgré

toute la souplesse de ses facultés, qu'il ait pu franchir, en quelque sorte, d'un seul bond, la distance qui sépare cette dernière production de la précédente. Ici nous n'avons pas seulement une vague réminiscence des impressions reçues à Florence, mais une franche application des études faites sur les ouvrages de Masaccio et de Léonard, application qui se bornait aux parties accessoires et qui ne compromettait en rien les droits de l'idéal dans une représentation de ce genre; car la partie supérieure est occupée par la Sainte Trinité, avec des anges en adoration, au-dessous desquels sont rangées symétriquement six figures de Saints du plus noble caractère. C'est exactement la même ordonnance que nous admirons dans la première chambre du Vatican. Malheureusement, Raphaël oublia qu'il n'avait pas achevé sa fresque de San Severo; plus malheureusement encore, ce fut Pérugin qui se chargea de réparer cet oubli par un des plus tristes produits de sa décadence.

Les religieuses de Monte-Luce, près de Pérouse, eurent à peine la consolation de voir donner un commencement d'exécution à l'engagement formel que Raphaël avait contracté avec elles et qui, de leur part, avait pour objet l'accomplissement d'un vœu de leur défunte abbesse. En vain ces saintes filles qui, pour se conformer au texte de la disposition testamentaire, l'avaient choisi comme *le meilleur peintre*, lui firent-elles parvenir leurs réclamations jusqu'à Rome, la mort ne lui laissa pas le temps d'en

tenir compte, et nous verrons bientôt comment cette vieille dette fut acquittée, au bout de quinze ans, par ses élèves.

Ce fut pour satisfaire une pieuse intention du même genre, par suite de la mort de Filippo Ansidei, qu'il peignit, en cette même année, pour sa famille, dans une chapelle de l'église de San-Fiorenzo, le magnifique tableau qui a été relégué, depuis un siècle, dans le château de Blenheim et que nous devons nous estimer heureux de connaître par l'excellente gravure de Ludwig Grüner. La Vierge rappelle un peu *la Madone du Grand-duc*, et les deux figures accessoires de Saint-Nicolas et de Saint-Jean-Baptiste sont drapées et caractérisées de manière à ne laisser aucun doute sur l'influence persistante des fresques de Masaccio; mais on n'aperçoit, dans tout cela, aucune trace d'éclectisme et la composition, prise dans son ensemble, semble avoir été coulée d'un seul jet.

Il faut que Raphaël ait été poursuivi par un besoin bien impérieux de retourner à Florence, puisqu'il laissait inachevée la peinture du couvent des Camaldules, c'est-à-dire la tâche la plus attrayante dont il eût été chargé jusqu'alors et avec laquelle ne pouvait être comparée aucune de celles qui l'attendaient en Toscane. Mais, pour une imagination comme la sienne, l'horizon de Pérouse et même de l'Ombrie était devenu trop étroit, et les souvenirs qu'il avait emportés de son premier voyage lui promettaient des jouissances d'esprit et de cœur dont la perspective

était trop séduisante pour qu'il lui fût possible d'y résister.

Ces jouissances ne lui manquèrent pas en effet, et l'on peut dire que ce fut l'amitié qui lui fournit ses meilleures et même ses uniques inspirations; car les couvents laissèrent son pinceau inactif, comme la première fois, et les œuvres qu'il produisit, pendant ce second séjour, furent des tributs payés à l'affection ou à la reconnaissance. Cette destination ne doit pas être perdue de vue dans l'appréciation des trois tableaux qu'il exécuta pour ses amis florentins, savoir, pour Lorenzo Nasi, *la Vierge au Chardonneret*, et pour Taddeo Taddei, *la Vierge dans la Prairie* et *la Sainte Famille au Palmier*.

Ses relations avec eux avaient commencé dans l'atelier d'un architecte nommé Baccio d'Agnolo, chez lequel se réunissaient la plupart des artistes célèbres de ce temps-là, pour discourir sur les sujets qui intéressaient leurs professions respectives. On y rencontrait Andrea Sansovino, Benedetto da Maiano, Antonio et Giuliano da San Gallo, c'est-à-dire les deux sculpteurs et les deux architectes les plus distingués entre les précurseurs immédiats de Michel-Ange. Une pareille rencontre ne pouvait manquer de susciter dans un esprit aussi bien disposé que l'était celui de Raphaël, des aspirations analogues à celles qui vivifiaient ces savants entretiens, et l'on peut croire que les lumières qu'il y puisa préparèrent de loin l'ardeur presque maladive avec laquelle il devait poursuivre la réalisation du beau sous toutes ses formes.

En attendant, il le réalisait sous la forme qui lui était la plus familière, dans son charmant tableau de *la Vierge au Chardonneret,* qui est encore un chef-d'œuvre de grâce virginale et de naïveté enfantine, malgré la catastrophe qui l'ensevelit, en 1548, sous les ruines d'une maison écroulée. Il le réalisait, sinon avec plus de charme, du moins avec un progrès scientifique plus marqué, dans le fameux tableau de la galerie du Belvédère, connu sous le nom de *la Vierge dans la Prairie.* Ici l'influence de Léonard est bien plus prononcée, non-seulement dans le type de la Vierge, qui se rapproche davantage des siens, mais aussi dans le style du dessin et dans le soin minutieux avec lequel sont traitées les parties accessoires, y compris le paysage qui est d'une beauté vraiment extraordinaire.

On ne comprend pas qu'après avoir été si bien inspiré par sa reconnaissance pour Taddeo Taddei, dont le patronage était le fruit d'une intelligente admiration, Raphaël ait pu peindre dans les mêmes conditions et pour le même patron, *la Sainte Famille au Palmier*, dont on est convenu de regarder la date et l'authenticité comme mises également hors de doute. Faut-il attribuer cet accès de défaillance à peine perceptible aux oscillations inséparables des efforts que faisait l'artiste pour concilier entre elles des inspirations et des tendances dont la synthèse n'était pas encore achevée?

S'il avait besoin d'un ami qui pût l'aider à maintenir son équilibre, il le trouva dans Francesco Fran-

cia qu'il connut à Bologne vers cette époque, c'est-à-dire en 1506, et pour lequel il se prit d'une tendre affection qui ne se démentit jamais, parce qu'elle était fondée sur les sympathies les plus vraies et les plus vives. On ne saurait trop regretter la perte du précieux dessin qui fut, de la part de Raphaël, le premier gage de cet attachement réciproque, et qui fut tracé par lui d'après un tableau de *l'Adoration des bergers*, qui s'est également perdu. On ignore combien de temps dura son séjour dans cette ville qui était alors en proie à la plus violente agitation politique; mais il ne put être bien long; car nous le retrouvons bientôt après dans sa chère ville d'Urbin où le duc Guidobaldo se dédommageait de ses récentes tribulations par des fêtes dans lesquelles il faisait briller son goût bien plus que ses richesses.

L'auteur de ces tribulations était César Borgia, son spoliateur et presque son assassin, qu'un soulèvement général des populations avait chassé des états usurpés par lui; et l'une des premières conséquences de cet acte de justice populaire, après la réintégration du prince légitime, avait été son installation comme gonfalonier de la sainte Église. Cette réhabilitation solennelle, ordonnée par le nouveau pontife Jules II, avait excité, dans toutes les villes ombriennes, le plus vif enthousiasme, et Raphaël, qui s'était associé de loin au deuil de ses compatriotes, voulut aussi s'associer à leur joie par le seul genre de manifestation qui fût en son pouvoir. Ce fut à cette source pure et patriotique qn'il puisa ses inspi-

rations, pour exécuter les deux petites peintures commémoratives qui se trouvent au musée du Louvre et auxquelles l'artiste ajouta une troisième représentant le Christ en prière sur la montagne des Oliviers. Cette dernière serait, sous un certain rapport, la plus intéressante des trois, s'il était prouvé que le petit tableau de Raphaël que possédait saint Jérôme Miani et qui représentait exactement le même sujet, était celui que l'artiste avait peint pour son noble patron, dans un temps où il avait besoin de force pour boire le calice amer de l'adversité. Quant au *Saint-George* et au *Saint-Michel*, ce sont des peintures triomphales, dans la pleine acception du mot, et elles sont exécutées avec une verve à laquelle le cœur n'a pas moins de part que l'imagination. L'allusion à la récente délivrance du pays est facile à saisir, surtout dans le saint Michel dont la victoire sur le monstre, symbole du mal, est rendue avec une perfection qui fait de cette miniature un des plus précieux chefs-d'œuvre du maître. L'impression qu'elle produit est encore renforcée par les emprunts qu'il a faits à l'*Enfer* de Dante et qui lui ont fourni, pour l'arrière-plan des scènes accessoires dont le sens était très-clair pour les victimes des scélérats qui y étaient dénoncés.

Tels étaient les titres que Raphaël avait acquis, en 1504, à la bienveillance de son souverain: Deux ans s'étaient écoulés, depuis cette époque, et l'aspect de la cour d'Urbin avait bien changé.

Pour comprendre le profit qu'il retira du séjour

qu'il fit alors dans cette ville, il faut savoir en quoi cette cour se distinguait de toutes les autres cours d'Italie et même d'Europe, sans excepter celle du roi de France. Le duc Guidobaldo, contraint par ses infirmités précoces de renoncer aux violents exercices de la guerre et de la chasse, avait cherché dans les jouissances les plus délicates de l'esprit et du cœur, une consolation que la solidité de son éducation lui permettait de goûter dans toute sa plénitude. A l'intelligence des poëmes d'Homère et de Virgile, dont il aimait à réciter de longs fragments, il joignait celle de l'art, dans ses produits antiques et modernes, et l'on pouvait dire de lui qu'aucune forme de l'idéal ne lui était étrangère. Familiarisé avec l'idéal ascétique par l'école Ombrienne qui avait eu sa racine et sa première floraison dans ses États, il offrait en lui-même et dans plusieurs membres de sa famille, des types plus ou moins accomplis d'idéal chevaleresque en donnant à ce mot toute l'extension dont il est susceptible, c'est-à-dire en y comprenant la triple notion d'héroïsme militaire, de culture intellectuelle et de galanterie respectueuse.

On peut dire que jamais ces trois éléments ne furent aussi complétement représentés qu'à l'époque où Raphaël, âgé seulement de vingt-trois ans, fut admis à cette cour privilégiée où la science et l'éloquence déployaient à l'envi leurs trésors, non pas pour charmer les ennuis d'un prince malade, mais pour l'instruire et le fortifier, en élevant son esprit et celui de l'assistance à la contemplation de quelque

vérité sublime, tantôt sur les traces de Dante, tantôt sur celles de Platon dont Bembo était l'interprète le plus compétent et le plus goûté, surtout quand il s'agissait de développer la thèse inépuisable de la beauté angélique et de l'amour divin, par opposition à la beauté corporelle et à l'amour terrestre. Il faut voir dans le *Courtisan* de Balthazar Castiglione, l'essor, plus que poétique, que prenaient parfois ces entretiens également accessibles à l'intelligence des deux sexes, et donnant à leurs relations réciproques un genre de charme que n'avait pas connu la chevalerie du moyen âge. Il est vrai que les femmes de cette cour étaient douées de qualités exceptionnelles. A quoi il faut ajouter qu'elles étaient toutes ou filles, ou épouses, ou veuves de héros, et les plus tristes n'étaient pas les moins attrayantes.

Celle qui attirait le plus l'admiration et le respect, par son esprit et son caractère, autant que par sa beauté, était la duchesse Élisabeth, issue de la dynastie guerrière de Gonzague, qu'elle ne démentait pas, et puisant dans la pratique des vertus les plus difficiles de son état un genre de courage qui n'était pas héréditaire. Aussi son ascendant était-il irrésistible. Elle avait dans Émilia Pia, veuve d'Antoine de Montefeltro, une compagne à la fois sérieuse et spirituelle dont Bembo a loué la grande âme, la prudence exquise et la piété. D'autres dames de sa famille et de celle du duc, parmi lesquelles il ne faut pas oublier Jeanne de la Rovère, contribuaient, les unes par leur beauté, les autres par leurs talents ou par le

charme de leur esprit, à donner à la cour d'Urbin un éclat que les Médicis, avec toutes leurs richesses, pouvaient justement lui envier.

Ils pouvaient lui envier plus justement encore son aristocratie militaire si supérieure, à tous égards, à l'aristocratie marchande et financière de Florence. Quelle bonne fortune pour Raphaël, que ce contact avec des hommes qui, réalisant, à des degrés divers, l'idéal chevaleresque, lui fournissaient un moyen d'initiation si propre à exciter sa verve ou à la réchauffer, si elle en avait eu besoin! Les plus récents exploits des guerriers qu'il avait devant lui avaient été accomplis dans la guerre de délivrance contre César Borgia, c'est-à-dire dans une espèce de croisade contre un ennemi de Dieu et des hommes, et c'est à la suite d'une pareille campagne que l'idéal héroïque brille dans toute sa splendeur. Le guerrier qui l'a faite a une attitude bien autrement digne et bien autrement fière que celui qui a combattu pour une fantaisie dynastique ou pour un débouché commercial.

Le duc Guidubaldo, maintenant condamné à l'inaction, avait été l'un des plus ardents parmi ces libérateurs, et son neveu François-Marie de la Rovere, dont il avait fait son héritier présomptif, avait déjà montré et devait montrer encore plus tard avec quelle terrible promptitude sa susceptibilité sur le point d'honneur faisait sortir son épée du fourreau. César Gonzague, sans être moins brave, avait moins de fougue, et la solidité de son caractère, jointe à la

culture avancée de son esprit, donnait de lui des espérances que sa mort prématurée ne lui laissa pas le temps de realiser. La même destinée attendait Gasparo Pallavicino et Roberto da Bari, ses émules de bravoure et de gloire, et moissonnés, comme lui, à la fleur de l'âge. Ils assistaient aux savants entretiens de cette cour, comme Xénophon à ceux de Socrate, toujours avec une arrière-pensée militaire. Il en était de même d'André Doria, d'Octavien Frégose qui fut plus tard duc de Gênes, d'Alexandre Trivulce qui mourut au service de François Ier. Ce n'était pas Bembo qui était l'oracle de ceux-là, c'était bien plutôt Balthazar Castiglione, l'élégant historiographe de ce qu'on pourrait appeler *les grands jours* de la cour d'Urbin et le plus illustre entre tous les patrons de Raphaël. Si riche qu'ait été le seizième siècle en illustrations de tout genre, je ne crois pas qu'il ait produit un autre personnage aussi *accompli* que celui-là, en prenant ce mot dans son acception la moins superficielle. Doué d'une souplesse d'esprit qui s'étendait quelquefois jusqu'au caractère, il avait des expédients pour les difficultés les plus imprévues, et son regard pénétrant n'était jamais troublé par les complications auxquelles donnaient lieu les suspicions et les rivalités de tous ces petits États entre eux. Aussi ses services diplomatiques furent-ils très-recherchés, non-seulement par les cours d'Urbin et de Mantoue entre lesquelles se partageaient ses premières affections, mais aussi par Léon X qui appréciait mieux que personne sa finesse et sa discrétion. Il appréciait

aussi ses qualités intellectuelles, à la fois brillantes et solides, son goût passionné pour les arts et les lettres, sa prédilection pour ceux qui lui apprenaient à en jouir, et la noblesse séduisante de ses manières; mais tout cela réuni ne constituait pas l'idéal chevaleresque dont nous avons parlé plus haut et qu'il réalisait bien mieux à Urbin; car là, l'empreinte la plus saillante était l'empreinte militaire, mais sans effacer ni même affaiblir celle du diplomate, de l'homme de goût ou de l'homme de cour, et sans nuire en rien à sa galanterie respectueuse vis-à-vis de la belle Raffaella, dame d'honneur de la duchesse et particulièrement admirée par lui.

L'art, sous ses différentes formes, avait aussi sa place dans les récréations et les instructions de cette cour à la fois sérieuse et enjouée. Le musicien Bernardo Accolti, l'une des merveilles de son siècle et plus tard secrétaire intime de Léon X, ravissait cet auditoire d'élite par la magie de ses chants improvisés; la question de prééminence entre la sculpture et la peinture se discutait tantôt avec calme, tantôt avec une vivacité qui attirait au savant Lodovico da Canossa le reproche d'une partialité trop manifeste pour son protégé Raphaël, *comme si les ouvrages sortis de sa main avaient surpassé tout ce qui avait été exécuté en marbre*. L'interlocuteur qui faisait cette innocente allusion à la rivalité naissante entre le grand sculpteur florentin et le grand peintre ombrien, était Balthazar Castiglione lui-même en qui ce dernier devait trouver bientôt son plus fanatique admirateur.

Si le séjour de Raphaël à Urbin se prolongea jusqu'à l'automne de cette année 1506, il y fut témoin d'un spectacle qui dut agir puissamment sur sa jeune imagination. Il vit l'entrée triomphale de Jules II, avec son cortége plus militaire que sacerdotal; il vit la pompe moitié religieuse et moitié classique déployée par le gonfalonier de la Sainte Église en l'honneur de son seigneur suzerain : des arcs de triomphe chargés d'emblêmes, des processions avec des bannières, puis des statues et des trophées empruntés à des bas-reliefs antiques, enfin trois jours de fête à la cour, durant lesquels un prince aussi intelligent que Guidubaldo ne put manquer de faire valoir les personnages qui en faisaient la principale décoration; et le génie de Raphaël avait déjà trop grandi pour passer inaperçu. On se souvenait qne, pendant le séjour qu'il avait fait à Urbin, en 1504, il avait peint un petit tableau symbolique représentant saint Georges aux prises avec le dragon. Ce souvenir et sans doute aussi celui du succès qu'il avait obtenu, suggérèrent au duc la pensée de faire reproduire le même sujet par le même artiste pour le roi d'Angleterre qui venait de lui envoyer les insignes de l'ordre de Saint-Georges, et Balthazar Castiglione fut chargé d'aller porter à Londres les compliments de gratitude du nouveau chevalier, en y joignant plusieurs présents magnifiques parmi lesquels figurait le petit chef-d'œuvre dont il est ici question et qui, après bien des vicissitudes, a passé dans la galerie de Saint-Pétersbourg.

De tous les ouvrages exécutés alors par Raphaël, celui-là est le seul dont la destinée ne soit pas ignorée; mais les deux petites madones dont parle Vasari et dont il vante l'extrême beauté, ont disparu depuis longtemps, et les conjectures auxquelles le texte du biographe a donné lieu, sont trop peu satisfaisantes, pour qu'on puisse se flatter de pouvoir fonder sur elles des désignations définitives.

La même fatalité a poursuivi tous les portraits qu'il peignit, à la même époque, pour la famille ducale, portraits que leur valeur historique rendrait aujourd'hui doublement précieux; car il y avait matière à de belles inspirations dans celui du duc et plus encore dans celui de la duchesse sur lequel Castiglione composa plus tard deux sonnets dont la destination n'est pas douteuse. Parmi les nombreux admirateurs que procurèrent à Raphaël ses qualités attrayantes jointes à un rare talent dûment apprécié, il y en eut sans doute plusieurs qui eurent la même fantaisie ; mais on n'en trouva aucune trace dans les documents contemporains, excepté pour un petit portrait à la pierre noire, qui est également perdu, et qui représentait Bembo à l'âge où l'exubéranee de sa verve juvénile faisait les délices d'une cour avide d'émotions poétiques.

Pour juger du succès avec lequel Raphaël cultivait alors cette branche intéressante de son art, il ne nous reste que son propre portrait, conservé dans la galerie des Uffizi, à Florence, non pas comme un dédommagement, mais plutôt comme une aggrava-

tion du regret causé par la perte des trois autres qui devaient combiner un reste de naïveté ombrienne avec un certain progrès scientifique joint à une intelligence plus sûre des caractères. C'était surtout sous ce dernier rapport que la cour d'Urbin avait été pour lui une excellente école d'où il emporta des impressions vivaces qui se changèrent en inspirations, quand il voulut plus tard immortaliser, par son pinceau, plusieurs des personnages qu'il y avait connus.

Du palais de Guidubaldo à la solitude de Vallombrosa, la transition n'était pas aussi brusque qu'on pourrait le croire. C'était l'idéal sous deux formes différentes, mais nullement opposées. On aimerait à savoir à quelle impulsion Raphaël obéissait en s'acheminant à travers ces montagnes, avec sa gloire nouvellement acquise, et si les deux têtes de moines qu'il peignit dans le monastère et qu'on voit aujourd'hui à l'Académie de Florence, étaient un tribut de reconnaissance pour leur hospitalité ou de vénération pour leur sainteté, l'expression et la direction du regard, dans l'un et dans l'autre, semblent indiquer nn objet d'adoration intense et simultanée, et rappellent les compositions favorites de l'école dont il était sorti.

Ce fut probablement pendant son dernier séjour à Urbin et pour complaire à quelque admirateur de l'art antique, qu'il conçut l'idée de reproduire, en se réglant sur ces impressions personnelles, le fameux groupe des *Trois Grâces* qui avait exercé sur son imagination un genre de séduction tout nouveau pour

lui. Depuis son départ de Sienne, il n'avait fait aucun usage du dessin qu'il en avait tracé et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de l'Académie de Venise; mais quand sa bonne étoile l'eut mis en contact avec les savants de la cour d'Urbin, il put être initié au point de vue sous lequel ils envisageaient cette découverte non moins intéressante pour eux que pour les artistes, à cause du rôle qu'Aristote assignait à cette composition dans le culte national des Hellènes. Après les commentaires de la science archéologique étaient venus les commentaires de la numismatique et l'on voyait le groupe des *Trois Grâces* gravé sur le revers des médailles avec des variations curieuses dans les attributs que le graveur ou le dessinateur donnait à chacune d'elles.

Raphaël se crut aussi le droit de donner son interprétation, et il le fit avec un succès qui dut dépasser les espérances de ses admirateurs et les siennes; car c'était la première fois qu'il s'aventurait sur le terrain de la mythologie, terrain si délicat pour une imagination naïve comme la sienne. Aussi ne s'est-il pas assujetti à reproduire les types qu'il avait devant lui, et, malgré le respect superstitieux dont ils étaient l'objet, il s'est permis de leur substituer les siens. Surtout il a rejeté la notion des érudits qui voulaient voir, dans une de ces trois figures l'image symbolique de la volupté [1]. Il a donné à chacune

1. Sur une médaille de Pic de la Mirandole, les trois Grâces sont *Amor*, *Pulchritado*, *Voluptas*. — Sur une médaille de Gio-

d'elles une expression moins vague, parceque, sous ce rapport, la peinture est plus exigeante que la sculpture, et c'est aussi en vue de l'effet pittoresque qu'il leur a mis des pommes d'or dans la main et des chaînes de corail dans les cheveux.

Son retour à Florence fut signalé par deux productions qui prouvèrent qu'en se rapprochant du berceau de ses traditions, il avait puisé des forces pour soutenir la formidable concurrence qui l'attendait; car Michel-Ange venait de terminer son fameux carton des *Baigneurs*. Raphaël, stimulé par l'émulation, résolut de faire aussi son carton, et il s'y prépara par des études préliminaires si variées et si minutieuses, qu'on peut regarder le tableau qui en fut le fruit, comme son œuvre de prédilection dans cette première période de sa carrière. Ce tableau, commandé par la famille Baglioni dont le chef venait de délivrer Pérouse, est sans contredit le plus pathétique qui ait été composé sur le même sujet, du moins dans les limites prescrites par les exigences esthétiques de l'art. Il représente le Christ mis au tombeau sous les yeux de la Vierge et des saintes femmes qui la soutiennent, et il y a dans tous les détails de cette scène douloureuse, un accent qui devait remuer profondément les âmes, quand ce chef-d'œuvre était à sa place dans l'église des Franciscains. Seulement on courait risque d'être distrait de sa méditation par

vanna Albizzi, le même groupe s'appelle *Amor*, *Pulchritudo*, *Castitas*.

l'incomparable beauté des trois petites figures en grisaille représentant, sur *la predella*, les trois vertus théologales et surpassant tout ce que l'école Ombrienne a produit de plus parfait en ce genre.

L'autre production, marquée du même caractère et accusant des inspirations puisées à la même source, est *la Sainte Catherine* de la Galerie nationale de Londres, travaillée peut-être avec moins de soin que *la Mise au tombeau*, mais couvrant, sous une trompeuse légèreté d'exécution, une profondeur de sentiment qui transporte le spectateur, presque à son insu, dans les régions de l'idéal, et laisse le champ libre aux conjectures sur la destination primitive de cette admirable production.

Ce genre de mérite ne se trouve plus, du moins au même degré, dans les autres tableaux que Raphaël peignit pendant ce dernier séjour à Florence. *La Sainte Famille* de la maison Canigiani, qu'on voit aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, a été trop maltraitée par le temps et par des restaurations successives, pour pouvoir être appréciée à sa juste valeur. Les dégâts du restaurateur ont été tels, qu'on a dû faire disparaître entièrement les deux groupes d'anges que l'artiste avait placés dans la partie supérieure du tableau, comme pour tempérer la sévérité du groupe principal. Il est impossible de n'être pas frappé de la différence qui existe entre les tableaux que Raphaël peignait alors pour les Florentins, et ceux qu'il peignait pour ses compatriotes habitués à s'agenouiller devant les ouvrages de sa première jeu-

nesse. Il y avait quelque chose de bien touchant dans cette espèce de mouvement rétrograde, pour retrouver la naïveté de ses inspirations ombriennes, et c'est surtout à ce titre que *la Mise au tombeau* et *la Sainte Catherine* sont pour nous des productions intéressantes. Ce qu'il faisait pour les Florentins avait plutôt pour but de flatter leur amour-propre par la possession d'un trésor admiré d'avance, ou de leur procurer des jouissances esthétiques où la piété proprement dite entrait pour peu de chose. C'était encore le culte du beau, mais ce n'était plus cet idéal religieux qui avait exalté les imaginations en épurant les âmes, et je crois que *la Vierge à l'œillet*, *la Vierge au linge* du musée du Louvre, *la Vierge* du palais Nicolini et *la Vierge* du palais Colonna, exécutées toutes vers cette même époque, peuvent légitimement être soupçonnées de n'avoir jamais été traitées comme des images de dévotion, ce qui n'empêche pas de leur appliquer, en toute justice, la qualification de chefs-d'œuvre.

Mais c'est à peine si on ose les appeler des *Madones*, surtout les deux dernières. Dans celle du palais Nicolini, on ne voit guère que le profil de la Vierge, et l'enfant Jésus non-seulement n'a rien de divin dans ses traits ou dans son expression, mais son sourire, tout gracieux qu'il est, n'est pas exempt d'une certaine afféterie que l'artiste aurait su éviter, s'il avait travaillé pour une église ou même pour un oratoire.

Le tableau du palais Colonna accuse, dans toutes ses parties une exécution rapide et comme un jeu de

l'imagination de l'artiste. Ici ce n'est plus l'humble fille de Bethléem, mais une jeune mère plus belle que naïve en qui la noblesse de ses traits, l'élégance de sa coiffure et l'or dont ses vêtements sont ornés, semblent signaler une héritière de race royale qui a conscience du précieux héritage qu'elle transmet. Le livre qu'elle tient dans la main droite ne lui a révélé aucun mystère de douleur et il n'y a pas une ombre de mélancolie dans le regard qu'elle fixe sur son joyeux enfant.

Plus Raphaël prolongeait son séjour à Florence, plus il s'efforçait de mériter, par des progrès bien constatés, l'admiration croissante dont il était l'objet. Le temps n'était pas encore venu pour lui d'entrer en lice avec Michel-Ange; mais il avait déjà tiré parti des affinités secrètes qui existaient entre son génie et celui de Léonard, et l'échange de services auquel avait donné lieu sa liaison avec Fra Bartolommeo, commençait à porter ses fruits pour l'un et pour l'autre.

Nous avons signalé ailleurs les progrès dont cette amitié fut la source pour l'artiste dominicain, et nous en avons trouvé la preuve dans ses dessins originaux dont plusieurs semblent avoir été tracés sous l'inspiration immédiate de Raphaël. Le grand tableau que ce dernier peignit pour l'autel de la famille Dei, dans l'église de San-Spirito, et qui est connu sous le nom de *Vierge au baldaquin*, présente le rapport inverse, c'est-à-dire qu'au premier aspect, on pourrait le prendre pour un ouvrage de Fra Bartolommeo, tant

les parties accessoires et surtout le style des draperies rappellent la manière du peintre dominicain; mais la ressemblance se borne là, et la supériorité du maître ombrien se reconnaît sans peine dans l'expression des têtes, dans le type idéal de la Vierge et surtout dans les deux anges qui soulèvent le rideau du baldaquin. Malheureusement l'artiste n'eut pas le temps de terminer son œuvre avant son départ pour Rome, et ce ne fut pas le plus digne de ses élèves qui fut chargé plus tard d'y mettre la dernière main.

Le choix fut plus heureux pour *la Belle jardinière* dont la draperie n'était pas entièrement terminée. Ce fut à son ami Ridolfo Ghirlandaio, dont il avait fait presque un peintre ombrien, que Raphaël confia cette tâche délicate qui demandait, de la part du continuateur, identité de touche et de goût. Aussi l'harmonie des tons est-elle parfaitement intacte. Quant à la poésie du tableau, elle jaillit, pour ainsi dire, non-seulement de l'ensemble de la composition, mais des moindres détails de pose et de geste, et des nuances si bien ménagées dans l'expression, virginale ou enfantine, des physionomies. C'est une ravissante scène de famille ou plutôt une idylle qui remue délicieusement l'âme; mais il y a, dans cette grâce caressante et dans cette tendresse expansive, une dissonnance qui ne peut être supprimée que par l'oubli du mystère douloureux dont la croix du petit saint Jean est l'emblême. La même louange et la même critique s'appliquent, avec quelques modifications, au petit

tableau de la galerie du prince Esterhazy. Tout inachevé qu'il est, c'est un trésor, ou, pour parler plus juste, c'est une relique, mais une relique bien précieuse.

Pendant que Raphaël travaillait successivement ou simultanément à ces divers ouvrages, ses espérances grandissaient avec ses succès, d'autant plus qu'elles étaient fondées sur le même patronage qui l'avait si bien servi quatre années auparavant, je veux dire le patronage de la famille ducale d'Urbin, de Giovanna della Rovere, sœur du duc, qui pouvait, en le recommandant au gonfalonier de Florence, procurer à son protégé l'honneur de devenir le collaborateur de Léonard et de Michel-Ange, pour la décoration intérieure du *Palazzo Vecchio*[1].

Cette perspective, jointe à celle de travailler bientôt pour le roi de France, était pour Raphaël comme un sourire de la fortune, qui ne trompa son attente que pour l'acheminer vers une destinée bien autrement brillante. Au lieu de déployer à Florence les trésors que récélait son inépuisable génie, il alla les déployer à Rome, sur le théâtre le plus propre à donner à ses facultés tout l'essor dont elles étaient susceptibles. C'était un bonheur qu'il n'avait même pas osé rêver ; car il n'y fait pas la moindre allusion dans la lettre pleine d'effusion qu'il écrivait à son oncle Ciarla, le 21 avril 1508, et qui commençait par l'aveu

1. La lettre attribuée à Giovanna della Rovere paraît avoir été une pure fabrication.

des larmes que lui avait fait verser la nouvelle de la mort du duc d'Urbin, enlevé, dans toute la force de l'âge, à l'amour de sa famille et de ses sujets. Mais son successeur François-Marie, qui ne répudiait rien de l'héritage de son père, se souvint sans doute de l'admiration dont Raphaël avait été l'objet pendant son dernier séjour à Urbin, et tout autorise à croire que ce fut surtout l'intervention du jeune duc qui prépara l'accomplissement des grandes destinées réservées au fondateur de l'école romaine.

Il faut donc se le figurer faisant joyeusement ses adieux à Florence, et s'acheminant vers Rome, le cœur plein de reconnaissance pour ceux qui lui procuraient cette fortune inespérée et tempérant sa joie par la pensée du deuil dans lequel étaient plongés ses bienfaiteurs; car son voyage ou du moins ses préparatifs de départ durent coïncider approximativement avec les funérailles de Guidubaldo, lesquelles ne furent célébrées que trois semaines après sa mort; et ce n'est pas dans un cœur comme celui de Raphaël que les rêves de l'ambition pouvaient affaiblir les liens qui l'attachaient à cette famille. Si les occasions lui avaient manqué jusqu'alors pour montrer, d'une manière éclatante, le prix qu'il attachait à ce patronage héréditaire, il put se dédommager amplement pendant les premières années de son séjour dans la capitale du monde chrétien; car le nouveau duc, en sa qualité de préfet de Rome et de neveu de Jules II, y vint à plusieurs reprises, d'abord dans l'automne de 1508 pour la revue de l'armée ponti-

ficale, ensuite pour le carnaval de 1510, c'est-à-dire pendant que Raphaël peignait ses premières fresques du Vatican, dans lesquelles il immortalisait, à sa manière, le représentant de sa dynastie favorite.

Nous avons déjà parlé ailleurs de l'homme extraordinaire qui, sous le nom de Jules II, occupait alors le trône pontifical, et nous avons signalé l'affinité qui existait entre ce pontife et Michel-Ange, chargé par lui de travaux qui demandaient des inspirations d'un tout autre genre que les inspirations ombriennes. Jamais l'histoire de l'art, soit ancien, soit moderne, n'offrit un pareil spectacle pour la grandeur des rivaux, ni pour les difficultés du patronage entre deux tendances qui semblaient s'exclure réciproquement. C'est la gloire de Jules de la Rovère d'avoir résolu ce problème et d'avoir tracé à ces deux astres l'orbite que chacun d'eux était appelé à parcourir. C'était aussi pour lui une gloire, mais d'un autre genre, d'avoir résolûment signifié à son maître des cérémonies qu'il ne voulait pas habiter l'appartement Borgia, souillé par le souvenir d'Alexandre VI ; et cette détermination fut en outre un grand bonheur, car elle eut pour résultat de faire confier à Raphaël, comme inauguration de son ère nouvelle, la décoration des chambres de l'étage supérieur. Il commença par la chambre dite della Segnatura, qui lui offrait, tant à la voûte que sur les quatre murs, une surface passablement étendue. Il y traça cette composition appelée *la Dispute du Saint-Sacrement*, composition sans rivale dans l'histoire de

la peinture, et l'on pourrait ajouter sans nom ; car c'est peu de chose de l'appeler lyrique ou épique, à moins qu'on n'ait en vue dans cette comparaison l'épopée allégorique de Dante, la seule qui soit digne d'être mise en regard avec le poëme du même genre qu'exécuta le pinceau de Raphaël.

Et qu'on ne prenne pas ceci pour une formule oiseuse d'éloge emphatique; car c'est Raphaël lui-même qui fait entrer de force ce rapprochement dans l'esprit du spectateur : il a placé l'image de Dante parmi les plus chers nourrissons des Muses et parmi les plus éloquents défenseurs de la foi, et, ce qui est plus décisif encore, il a donné à la figure allégorique de la Théologie le même costume sous lequel Dante a représenté Béatrix, le voile blanc, la tunique rouge et le manteau vert, avec la couronne d'olivier sur la tête. Cette figure est accompagnée de deux anges aux ailes de feu sur lesquelles on lit ces mots : *Divinarum rerum notitia*, et en même temps elle montre du doigt la fresque où se trouve représenté ce qu'il y a de plus grand parmi les choses divines.

Dans la gloire qui en forme la partie supérieure, les trois personnes de la Trinité sont représentées au milieu des patriarches, des apôtres et des saints : c'est en quelque sorte un résumé de toutes les compositions partielles sorties depuis un siècle de l'école ombrienne. Un grand nombre de types, et particulièrement ceux du Christ et de la Vierge, sont la répétition presque littérale de ce qu'on trouve dans les premiers ouvrages de Raphaël lui-même. Pour tout

ce qui tient à l'expression de la béatitude céleste et de toutes ces choses ineffables dont il est dit que *l'esprit de l'homme ne les a point conçues*. Bien que cela dise assez que le pinceau de l'homme n'est pas fait pour les rendre, néanmoins celui des artistes ombriens, à force de s'être exercé exclusivement sur des sujets mystiques, avait opéré des merveilles en ce genre ; et Raphaël, en les surpassant tous et en se surpassant lui-même, sembla avoir fixé les bornes fatales au delà desquelles l'art chrétien proprement dit ne pourrait plus désormais avancer. Au dessous est représenté le sacrement de l'Eucharistie, c'est-à-dire le lien mystique qui unit le ciel à la terre. Des deux côtés de l'autel sur lequel est exposée la Sainte Hostie, les personnages qui ont le plus honoré l'Église par leur science et leur sainteté sont distribués en divers groupes très-pittoresques et très-animés ; et à la suite de toutes ces illustrations sanctionnées par l'Église et par les siècles, Raphaël a placé hardiment Dante avec sa couronne de laurier, et plus hardiment encore, le moine Savonarole, brûlé publiquement comme hérétique dix ans auparavant.

Quel que soit le siècle ou l'école où l'on voudra chercher un terme de comparaison pour donner une idée de cette œuvre vraiment merveilleuse, il sera difficile de trouver, dans le domaine de l'art idéal et mystique, quelque chose qui la surpasse. On aura beau critiquer l'emploi trop fréquent du rehaussage d'or et une certaine raideur symétrique qui faisait partie des traditions Ombriennes : tout spectateur

préalablement initié aux mystères et aux exigences de l'idéal religieux, donnera la préférence à cette fresque non-seulement sur toutes les autres du même artiste, mais même sur ses tableaux les plus justement admirés, y compris la fameuse *Transfiguration*. C'était l'opinion de Frédéric Schlegel et même celle de Lanzi, et cette opinion n'a rien perdu de sa valeur pour avoir été répudiée par Goethe et par l'historien protestant de Léon X.

Cette grande peinture symbolique n'a pas toujours été interprétée de la même manière. D'après l'interprétation de Bellori, produite pour la première fois en 1695, et adoptée par tous ceux qui depuis ont ajouté leur exégèse à la sienne, Jules II, en traçant son programme à Raphaël, aurait eu la pensée de mettre la théologie chrétienne en opposition avec la philosophie païenne, représentée par l'école d'Athènes, et l'on comprend que ce point de vue était trop ingénieux pour ne pas être favorablement accueilli. Mais il était en désaccord avec l'explication traditionnelle qui remontait jusqu'à Vasari et qui avait été confirmée, du vivant même de cet écrivain, par le graveur Giorgio Ghisi, disciple de Jules Romain. Pour eux et sans doute aussi pour leurs contemporains, la fresque dont il est ici question, avait pour but de montrer le moment où la manifestation de la lumière surnaturelle, par la Trinité résumée dans l'Eucharistie, vient mettre un terme à toutes les controverses et faire succéder la contemplation à la recherche.

Dans cette hypothèse, qui a pour elle la priorité chronologique, et qui, de plus, n'est pas dénuée de vraisemblance intrinsèque, *l'École d'Athènes* aurait aussi une tout autre signification. Selon Vasari, Raphaël a représenté une histoire dans laquelle les théologiens mettent la philosophie et l'astrologie d'accord avec la théologie; et le biographe, après avoir énuméré les principaux philosophes, joint à leur nom celui de l'apôtre saint Mathieu qui explique des figures astrologiques. D'un autre côté, ce même Giorgio Ghisi qui gravait, en 1552, la composition énigmatique dont nous parlons, et qui avait dû se donner quelque peine pour en pénétrer le sens, y voyait une allusion manifeste à la prédication de saint Paul devant l'Aréopage. Heureusement la jouissance que l'on goûte devant cette œuvre comme devant celle qui lui sert de pendant, n'est nullement compromise par l'ignorance relative à laquelle nous condamnent ces interprétations contradictoires. Ici la question esthétique domine tellement toutes les autres, qu'on a le droit de passer outre, sans manquer au respect qui est dû à l'érudition philologique ou littéraire.

Le spectateur dont les aspirations sont exclusivement tournées vers le beau, et qui veut en jouir sans être troublé par des scrupules d'érudition, s'arrêtera plus volontiers devant la fresque du Parnasse, qui n'est autre chose que la glorification de la poésie, mais de la poésie puisée à sa véritable source, comme l'exprime l'inscription qui accompagne la figure allé-

gorique du plafond : *Numine afflatur*. Cette condition absolue de l'inspiration poétique est ici appliquée aux grands poëtes de la Grèce et de l'Italie, sans distinction d'époque ou de croyances, et l'ordonnance générale de la composition se ressent de l'enthousiasme qu'excitait alors dans les esprits les plus froids la renaissance des lettres antiques, renaissance à laquelle les ouvrages de Dante et de Pétrarque passaient pour avoir donné la première impulsion.

Dante occupe, avec Homère et Virgile, le sommet du Parnasse, et Raphaël, en s'y mettant avec eux, a certainement plus songé à placer son génie sous le patronage du grand poëte florentin que sous celui des deux autres. Dans la fresque du Saint-Sacrement, c'était le théologien que l'artiste avait canonisé à sa manière ; dans celle-ci, c'est le poëte qu'il préconise en le couronnant du laurier poétique et en lui mettant à la main la palme glorieuse qu'il avait douloureusement poursuivie pendant sa carrière terrestre. Sur ce visage sévère à profil étrusque, l'empreinte de la souffrance est encore plus visible que celle du génie, et il faut savoir gré à Raphaël d'avoir pénétré si avant dans les mystères de cette âme noble et torturée, et de lui avoir décerné cette espèce d'apothéose au milieu des Muses et des grands poëtes de l'antiquité, ses précurseurs ou ses guides.

La quatrième fresque, en face du Parnasse, est la moins intéressante de toutes, du moins par la nature

du sujet qui n'offrait pas la même richesse de motifs pittoresques et dramatiques; mais le génie de Raphaël a su le féconder et l'agrandir, et la figure allégorique de la Jurisprudence, tracée par lui dans le cintre supérieur, ne le cède à aucune des précédentes sous le rapport de la grandeur et de la majesté. Les attributs qu'il lui a donnés, la tête de Méduse, le lion, le chêne, etc., sont ingénieusement combinés, ainsi que ceux des deux vertus auxiliaires de la justice, la Modération et la Force. Au-dessous de ces trois figures, tout le compartiment inférieur est partagé entre le droit civil et le droit canon. D'un côté, c'est l'empereur Justinien, avec ses légistes, couvert du manteau impérial et remettant le Digeste à Tribonien; de l'autre, c'est Grégoire IX, sous les traits de Jules II, et en costume pontifical, publiant les Décrétales. Il va sans dire que les portraits contemporains y abondent, surtout ceux des dignitaires ecclésiastiques que le sujet semblait inviter de lui-même à faire valoir leurs droits à ce genre d'immortalité.

Sous le rapport de l'ordonnance et du caractère, cette composition n'est nullement inférieure aux précédentes; mais il est impossible d'admettre qu'elle leur soit supérieure, bien que la manière du peintre y soit notablement agrandie, et que cet agrandissement, plus marqué dans la chambre de l'Héliodore peinte immédiatement après, soit généralement regardé comme un progrès.

Rien ne pouvait clore plus dignement cette série de

merveilles que le portrait du pontife sous les auspices duquel elles avaient été enfantées. Je ne parle pas seulement du portrait qu'il plaça dans la quatrième fresque, mais surtout de celui dont Jules II lui-même fit présent au couvent de Sainte-Marie-du-Peuple où l'exposition publique qu'on en faisait dans les jours de grande fête, semblait ajouter à leur solennité[1]. C'est à Florence qu'il faut étudier ce portrait, non-seulement comme chef-d'œuvre du maître dans un genre où il n'avait encore rien produit de pareil, mais aussi comme commentaire vivant d'un règne sans exemple dans les annales de la papauté. Il faut l'étudier, non-seulement dans le tableau du palais Pitti, mais surtout dans le dessin original conservé précieusement au palais Corsini, et quand on se sera bien rendu compte de tout ce qu'expriment ces yeux, ces lèvres et ces lignes anguleuses d'un vieillard plus que septuagénaire, on pourra compléter son impression en lisant, dans un chroniqueur contemporain, celle que fit sur lui le même pontife, six ans auparavant, le jour de son entrée triomphale dans Forli (1506) dont les habitants ne pouvaient se défendre d'une curiosité craintive en recevant sa bénédiction[2]. Or

1. On comprend que les copies de ce portrait se soient tant multipliées. Il y en a à Londres, à Leigh-court, à Berlin, au palais Borghèse, au palais Torlonia. La meilleure de toutes est celle de la tribune de Florence.

2. Aveva 66 anni, d'ordinaria statura, di faccia rosseggiante, d'occhi belli e grandi, di dentatura bianca e uguale, andando con passi gravi e ritti.

Vasari dit précisément, en parlant du portrait peint par Raphaël, qu'il était si vrai et si vivant qu'on croyait voir le pape lui-même et qu'on en avait peur[1].

De quelque manière qu'on veuille juger le génie et le caractère de ce pontife, le plus fier et le plus énergique entre tous les successeurs de Saint-Pierre, il est une gloire que nul ne saurait lui contester, c'est celle d'avoir fait éclore, par son intelligent patronage, des chefs-d'œuvre d'une telle perfection, qu'ils surpassent tout ce qui a jamais été produit par les peintres anciens et modernes. En même temps que Raphaël achevait sa troisième fresque dans la chambre de la *Segnature*, Michel-Ange découvrait la première moitié des voûtes qu'il avait peintes dans la chapelle Sixtine. C'était le jour de la Toussaint de l'année 1511, et cette coïncidence dut doublement réjouir les âmes privilégiées qui comprenaient les rapports de l'art chrétien avec la sainteté; car les merveilles qu'on avait devant les yeux n'étaient pas des créations subites, mais la floraison de ce qui avait été semé depuis des siècles.

On comprendra sans peine que Jules II, avec la fougue de son caractère et l'absolutisme de son esprit n'ait pas tenu la balance égale entre les deux rivaux, et qu'il ait eu une prédilection marquée pour les œuvres plus fortes et plus impérieuses de Michel-Ange. Nous avons parlé ailleurs des efforts qu'il fit pour transfor-

1. Vasari, *Vita di Rafaele*.

mer dans ce sens la manière de Raphaël, et de l'importance qu'il attachait à cette transformation, dont le premier fruit fut la fresque de l'Héliodore que le pontife put voir terminée avant que la mort eût fermé ses yeux. (1513) Ici c'est la tendance dramatique qui domine et non plus la tendance mystique ou symbolique. On voit que l'artiste est entré dans une voie nouvelle et qu'il a puisé quelque part des forces ou des lumières nouvelles pour la parcourir.

Entre les influences nouvelles que Raphaël subit alors, celle de Michel-Ange fut extérieurement la plus marquée, mais sans nuire en rien au développement normal des facultés de son imitateur, facultés pour ainsi dire latentes dont l'explosion était déterminée par ce contact et par l'enthousiasme de plus en plus exclusif de ses patrons. C'était au point qu'on regardait Bembo presque comme un hérétique pour avoir osé dire qu'il ne croyait pas Raphaël inférieur à Michel-Ange.

Les partisans de ce dernier préconisaient surtout les prophètes de la chapelle Sixtine, et leur enthousiasme était une espèce de défi qui, à force de se répéter, finit par exciter l'émulation de Raphaël et le faire s'aventurer dans une voie pour laquelle ses pas n'étaient pas encore suffisamment affermis ; je veux parler du prophète Isaïe qu'il peignit alors, c'est-à-dire en 1512, dans l'église de Saint-Augustin. Ici les dates sont importantes pour réfuter l'assertion de Vasari qui veut qu'une première fresque y ait été

peinte avant que celles de Michel-Ange eussent été vues par Raphaël, et que ce dernier, peu satisfait de son œuvre, voulut ensuite la refaire dans le goût florentin.

Quoi qu'il en soit de la question de priorité, il est certain que cet ouvrage a été conçu et exécuté sous une influence étrangère qui semble avoir suspendu momentanément la marche progressive de l'artiste. Malgré les qualités incontestables qu'on y trouve encore, il est certain qu'on y cherche vainement cette originalité puissante qu'il venait de déployer dans la chambre de la *Segnature*. Malgré cette infériorité, les admirateurs n'ont pas manqué au prophète Isaïe, et les dégâts que cette peinture avait subis dès 1555, et qui furent plus d'une fois renouvelés par des restaurations maladroites, n'ont pas empêché Louis Crespi de dire, deux siècles plus tard, dans la ferveur de son admiration, que cette peinture, vu la grandeur du style, la hardiesse et la liberté des contours, semblait avoir été tracée par la main de Michel-Ange[1].

Il y eut donc, à cette époque de la carrière de Ra-

1. Les premières peintures de cette chambre sont de l'année 1512 et appartiennent encore au pontificat de Jules II, par qui elles furent directement inspirées. Héliodore, miraculeusement chassé du temple, était un sujet qui répondait à la grande préoccupation du fier et belliqueux pontife, préoccupation qui le poursuivit jusque sur son lit de mort, où il s'écriait encore au moment de rendre le dernier soupir : « Loin de l'Italie les Français, loin de l'Italie tous les barbares. »

phaël, je ne dis pas une rupture avec les traditions ombriennes, mais une inauguration tellement prononcée d'une manière nouvelle, que les admirateurs de celle-ci n'ont pas pu toujours s'entendre avec les admirateurs de la première; les uns regardant l'agrandissement des formes comme la première condition du progrès, les autres trouvant, au contraire, que les premiers tableaux de Raphaël devaient avoir plus d'attraits pour les âmes habituellement passives, parce qu'ils les transportent doucement dans un monde d'innocence et de sérénité où règne une paix éternelle.

C'était peut-être la première fois que l'art chrétien allait puiser des inspirations dans le livre des Machabées, et l'on ne comprend pas que l'exemple de Raphaël n'ait pas trouvé d'imitateurs; car assurément ce ne sont ni les grandes scènes dramatiques ni les grandes figures héroïques qui manquent dans ce dernier fragment des annales du peuple juif, et la peinture, en les reproduisant et en les traduisant, pour ainsi dire, dans son langage, aurait le double mérite d'élever les âmes et de montrer, par une sorte de prédication perpétuelle, ce que peut, contre les oppresseurs des consciences, l'énergie des résolutions combinée avec le secours d'en haut.

C'est ce secours surnaturel, dans sa cause et dans ses effets, qui fait le sujet de la première fresque de cette seconde chambre. Ici les opprimés n'emploient encore d'autre arme que la prière, et on croit presque la voir monter toute brûlante vers le ciel, quand

on arrête le regard sur le grand-prêtre Onias agenouillé devant l'autel et attirant sur les spoliateurs, par l'intensité de ses supplications, le châtiment si admirablement représenté sur le premier plan du tableau. Il y avait là des difficultés d'exécution avec lesquelles Raphaël se trouvait aux prises pour la première fois. Grâces aux ressources inépuisables de son génie, il les a surmontées toutes. Il a su mettre de l'unité dans un sujet complexe en liant les diverses parties entre elles avec un art merveilleux, il a revêtu de qualités idéales l'agent céleste qui renverse Héliodore, et il a montré, dans les raccourcis auxquels donne lieu la pose de cette dernière figure, à quel point les problèmes les plus compliqués de ce genre étaient devenus un jeu pour lui. De plus, il a rivalisé avec les peintres vénitiens pour la vigueur du coloris et la chaleur des tons, et il s'est montré l'égal des plus grands maîtres pour l'entente de la composition historique. Quant à l'anachronisme qu'on lui a reproché d'avoir commis en introduisant dans celle-ci, sans aucune liaison avec le sujet, le portrait de Jules II, dans tout l'appareil de sa dignité pontificale, on n'a pas besoin d'indulgence pour le lui pardonner, pour peu qu'on réfléchisse à la signification que l'artiste et le patron voulaient donner à cette représentation biblique[1].

Le même portrait reparaît encore, non moins heu-

1. Outre ce portrait il y en a plusieurs autres, dont le plus remarquable est celui de Marc-Antoine.

reusement caractérisé, dans la dernière fresque inspirée par le même pontife et désigné sous le nom de *Messe de Bolsène*. Mais ici sa présence est plus clairement motivée comme fournissant un supplément d'autorité infaillible à l'affirmation miraculeuse d'un dogme plus menacé qu'aucun autre par la révolution religieuse qui était sur le point d'éclater.

Les deux fresques peintes, dans la même chambre, sous le pontificat et sous l'inspiration de Léon X, sont aussi des ouvrages de circonstance qui accusent le même genre de préoccupations dans le nouveau patron de Raphaël, avec cette différence que les allusions historiques ont quelque chose de plus personel. Attila reculant, avec ses hordes, devant le pape saint Léon et surtout devant l'apparition de saint Pierre et de saint Paul, telle était la tradition légendaire que l'artiste avait à représenter avec les modifications suggérées par les exigences de son art et par celles du patronage.

Dans ce sujet, tout nouveau pour lui, il y avait des complications de plus d'un genre qui semblaient incompatibles avec l'unité d'action; l'obstacle qui arrête le barbare, étant une force purement morale, ne pouvait s'exprimer que par une sorte d'induction pittoresque. De plus, le miracle étant l'œuvre simultanée de deux espèces d'agents, le pape et les deux apôtres, il fallait faire sa part à chacun d'eux dans le mouvement d'arrêt du roi des Huns et dans le mouvement rétrograde de son armée tout entière. De plus, il fallait donner l'idée de l'impétuosité de l'in-

vasion et caractériser énergiquement les envahisseurs dans leurs chefs, surtout dans celui que les peuples, dans leur effroi, avaient surnommé le fléau de Dieu.

Un artiste vulgaire aurait résolu le problème en tourmentant son imagination pour lui faire créer des types d'une laideur repoussante. Mais Raphael était trop pénétré de la dignité de son art pour succomber à une pareille tentation; il ne tint donc nul compte de la tradition qui représentait les Huns comme le fruit monstrueux de l'accouplement des sorcières avec les démons, et au lieu de les peindre avec les traits hideux que leur a donnés Ammien Marcellin[1], il en fait des êtres humains, doués d'une vitalité qui déborde et montés sur des coursiers presqu'aussi indomptables qu'eux-mêmes. Au lieu de demander des inspirations à des légendes dictées par la peur, il les puisa à une source moins suspecte, et, si l'on veut comparer un des bas-reliefs de la colonne Trajane avec le cavalier couvert d'écailles qui accompagne Attila, on reconnaîtra sans peine un de ces guerriers Sarmates subjugués par Trajan et sculptés sur le monument de sa victoire; l'emprunt était d'autant plus légitime, que ces mêmes Sarmates, d'après le témoignage de l'histoire, avaient pris part aux invasions des Huns dans l'Europe occidentale.

Ainsi Raphaël n'avait négligé aucune des études préparatoires qui pouvaient assurer le succès de son œuvre. En même temps qu'il évoquait, à son profit,

1. Hist. Lib. XXXI, cap. II.

les souvenirs historiques les plus inabordables, il s'exerçait, avec le crayon ou avec la plume, à tracer les figures de ces héros fougueux et sauvages, nouveaux venus dans le domaine de l'art, et l'on peut voir dans la bibliothèque ambroisienne un des plus précieux produits de ce genre de préludes.

Ce qu'il y a de plus saisissant dans la fresque d'Attila, c'est le contraste entre les deux forces qui se rencontrent et qui sont en apparence très-inégales, contraste qui est encore relevé par ce cortége imposant de cardinaux et de palefreniers richement et pittoresquement vêtus. Outre l'effet d'ensemble, il y a l'intérêt qu'excite, au double point de vue de l'histoire et de l'art, ce groupe de portraits contemporains. Mais l'intérêt n'est pas le même en voyant saint Léon le Grand apparaître sous les traits de Léon X, dont le caractère et les inspirations se ressentirent toujours des influences dynastiques qui avaient pesé sur lui depuis son enfance. Cette espèce d'identification tenait à la haute idée qu'il avait de son rôle, non pas comme médiateur entre le ciel et la terre, mais comme négociateur habile qui pouvait suppléer aux miracles de la sainteté par les finesses de la diplomatie.

Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la grande préoccupation pontificale, sous Léon X comme sous Jules II, avait été l'expulsion des Français de toute l'Italie, et que ce résultat tant désiré avait été momentanément obtenu, en 1513, par les armes victorieuses des Suisses devenus les alliés du Saint-Siége.

C'était précisément le souvenir de cette victoire, réputée décisive, qu'il s'agissait de consacrer. Attila, c'était Louis XII dont les soldats étaient représentés par les hordes féroces qui n'épargnaient rien sur leur passage; et saint Léon était Léon X qui tenait à figurer sur le premier plan de cette représentation allégorique; car il est relégué au second, avec tout son cortége, dans la gravure de Marc-Antoine, exécutée sur un premier dessin de Raphaël, et l'on devine sans peine par quelle volonté ce changement était imposé.

Cette politique à outrance vis-à-vis du roi très-chrétien dura jusqu'à la bataille de Marignan, et elle entretint, partout où prévalait l'influence des Médicis, une animosité anti-gallicane à laquelle les arts comme les lettres étaient tenus de payer leur tribut. Ce fut ainsi qu'on fit peindre à Raphaël *la Délivrance miraculeuse de saint Pierre*, en commémoration de la délivrance ou plutôt de l'évasion réputée miraculeuse de Léon X, fait prisonnier par les Français à la bataille de Ravenne où il se trouvait pacifiquement comme légat du Saint-Siége. Les exigences d'une surface restreinte et irrégulière ont été si bien éludées par l'artiste qu'elles ont tourné au profit de la composition qui est à la fois simple et grandiose. La tête de saint Pierre endormi n'est point en désaccord avec l'idée qu'on se fait du prince des apôtres, malgré les dégâts que cette partie de la fresque a soufferts, et la figure de l'ange libérateur est en parfaite harmonie avec son rôle. L'occasion était belle pour

faire parade d'érudition archéologique en donnant aux soldats chargés de la garde du prisonnier, des armures antiques; mais on préféra les revêtir du costume militaire du seizième siècle, afin de mieux faire comprendre qu'il s'agit de commémorer un événement contemporain.

On est presque ébloui de la lumière qui émane du messager céleste et qui fait briller les cuirasses des gardiens d'un si vif éclat que, suivant l'expression de Vasari, on les croirait polies plutôt que peintes. C'était la première fois que l'artiste abordait ce genre de difficulté technique, et son coup d'essai était d'autant plus hardi, qu'il y avait, dans le problème à résoudre, double et triple complication. Outre la lumière surnaturelle de l'ange, il y avait la lumière plus opaque des torches, et la lumière lointaine de la lune avec ses pâles reflets. Tout cela est rendu avec une supériorité magistrale dont l'Italie n'avait pas encore vu d'exemple et avec une sobriété d'effets de laquelle il résulte que rien d'essentiel n'est sacrifié à cette fantasmagorie pittoresque.

Plus nous avançons dans l'appréciation des fresques de Raphaël au Vatican, plus nous y remarquons la main de plus en plus lourde des collaborateurs qu'il s'était donnés. Cette collaboration est à peine perceptible dans la chambre de la *Segnature*, et à mesure qu'il agrandit sa manière dans la chambre de l'Héliodore, les coups de pinceaux étrangers viennent troubler de plus en plus et l'harmonie des tons et la jouissance du spectateur. Et cependant tout cela

n'est rien auprès de la surprise pénible qui nous attend dans la chambre de Charlemagne. Mais nous devons d'abord passer en revue les principaux travaux exécutés par Raphaël en dehors du Vatican, pendant la période si féconde et si glorieuse que son génie vient de parcourir.

L'un des premiers ouvrages qu'il dut exécuter après son arrivée à Rome, fut son propre portrait pour Francesco Francia, à qui il envoya en même temps un dessin représentant l'Adoration des bergers. C'était une espèce de dédommagement pour une composition antérieure sur le même sujet, à laquelle il trouvait que son ami avait donné trop d'éloges. La lettre qui accompagnait ce double envoi prouve que l'artiste avait dès lors la conscience des progrès qu'il avait faits, dans une certaine direction; mais elle prouve aussi que les traditions ombriennes étaient loin d'avoir perdu leur empire sur sa jeune imagination.

On peut assigner approximativement la même date à la Madone du duc d'Albe qui, dans la série des Vierges de Raphaël, peut être considérée comme une sorte de transition entre sa seconde et sa troisième manière. Sous le rapport de la grâce et de l'harmonie, comme sous celui de la correction du dessin et de l'exquise délicatesse des formes, cette production ne laisse assurément rien à désirer; mais il serait difficile d'y signaler le moindre progrès sous le rapport de l'inspiration religieuse proprement dite; non pas que l'artiste eût perdu la puis-

sance de s'élever dans la région de l'idéal pour y chercher ses types, mais il ne faut pas oublier que la plupart de ses admirateurs, au lieu de lui demander, comme cela se pratiquait au quinzième siècle, une madone ou une sainte devant laquelle ils pussent méditer et prier avec ferveur, voulaient plutôt avoir de lui, sous la dénomination de Saintes Familles, des compositions auxquelles le contraste des âges, la naïveté de l'enfance, la variété des émotions maternelles et surtout cette beauté des formes où excellait Raphaël, donneraient le genre de charme par lequel ses contemporains aimaient à se laisser captiver.

Il faut ranger dans cette catégorie *le Réveil de l'enfant*, dans le musée de Naples *la Madone de la Tenda* et *la Vierge du palais Tempi* dans la Pinacothèque de Munich, *la Madone de Lorette* dont l'original est perdu et qu'on exposait périodiquement dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, pour ajouter à la solennité des grandes fêtes, *la Vision du prophète Ezéchiel*, dans le palais Pitti, *la Vierge de la galerie d'Orléans*, aujourd'hui en Angleterre, *la Vierge de lord Cowper*, *la Vierge Aldobrandini* qui orne aujourd'hui le musée de Londres, enfin le chef-d'œuvre connu et universellement admiré sous le nom de *Vierge à la chaise*, et dans lequel on voit apparaître pour la première fois cet enfant divin que nous retrouverons plus majestueux encore dans la Madone de saint Sixte. Mais aucun de ces tableaux n'égale en importance, du moins au point de vue du

culte, *la Madone de Foligno*, *la Vierge au poisson*, et *la sainte Cécile de Bologne*.

Pour juger de l'importance que Raphaël attachait à la première, il faut voir, parmi les gravures de Marc-Antoine, celles qui se rapportent à cette composition marquée du même caractère triomphal que la Madone de Saint-Sixte. Il est impossible de n'être pas frappé de cette analogie. Peut-être faut-il en chercher la raison dans la destination toute privilégiée de cette splendide image de dévotion, car c'était sur le Capitole même et au maître-autel de la belle église d'Araceli, qu'elle devait être exposée à la pieuse contemplation des uns, à la fervente admiration des autres. Aussi l'artiste y versa-t-il à pleines mains les richesses nouvellement acquises de son coloris, et ce progrès se remarque encore aujourd'hui tant dans l'effet général que dans le ton des chairs, malgré les dégâts inséparables des pérégrinations et des opérations auxquelles ce tableau a été soumis. Le progrès n'est pas aussi marqué dans le type de la Madone, bien qu'elle soit resplendissante de beauté; mais cette beauté n'a rien d'idéal, pas plus que celle de l'enfant Jésus. Ce qu'il y a de plus divin dans cette composition, c'est l'ange de la partie centrale qui lève ses beaux yeux vers la gloire céleste. Ceux de saint François sont fixés dans la même direction avec cette expression extatique si familière à l'école ombrienne et dont la réminiscence était encore un supplément d'inspiration pour Raphaël. Entre cette extase du mendiant d'Assise et l'adoration si fervente du donataire

agenouillé, les nuances sont très-habilement ménagées, et cette dernière figure est si admirablement caractérisée, que, si on la détachait du tableau, elle suffirait à elle seule pour constituer un chef-d'œuvre.

La Vierge au poisson est sans contredit une des œuvres les plus parfaites qu'ait produites le pinceau de Raphaël. Rien n'y manque ni sous le rapport de l'exécution technique, ni sous le rapport des inspirations, qui accusent décidément des réminiscences ombriennes. Outre le mérite de la grâce exquise, dans les personnages respectifs, selon leur âge et selon leur rôle, ce tableau a, sur beaucoup d'autres, l'avantage incontesté d'être entièrement de la main du maître, ce qui explique l'harmonie si pure qui se reflète jusque dans les moindres détails. Il y avait aussi une source de pieuse inspiration dans sa destination primitive; car il fut peint pour l'église des Dominicains à Naples, et placé dans une chapelle spéciale où ceux qui étaient affligés ou menacés de la perte de la vue, venaient implorer la même grâce que l'ange avait obtenue pour le père du jeune Tobie.

La Sainte Cécile de Bologne, à laquelle l'artiste dut travailler à plusieurs reprises, de 1512 à 1515, avait aussi une destination qui était faite pour l'inspirer, vu les circonstances extraordinaires qui avaient donné lieu à cette commande. Une noble Bolonaise, Elena Duglioni, qui fut plus tard béatifiée, s'était crue obligée, par suite d'une vision surnaturelle, de consacrer une chapelle à sainte Cécile dans l'église

de *San Giovanni in monte*, l'une des plus riches de Bologne. Ce fut sur cette donnée mystique que Raphaël eut à peindre un tableau pour la décoration de cette chapelle. Au lieu de se borner, d'après la tradition ombrienne, à ranger symétriquement des figures accessoires autour d'une figure centrale, il tira un heureux parti des attributions de la sainte comme patronne de la musique terrestre, au-dessus de laquelle on voit planer, comme contraste et comme source d'inspirations, un chœur d'anges qui lui font entendre les accords d'une musique céleste et la jettent dans une extase qui lui fait oublier tout, excepté les joies enivrantes dont cette apparition semble lui donner un avant-goût.

Ce chef-d'œuvre, qui réunit toutes les qualités poétiques et techniques qui constituent la perfection en matière d'art, ne prit sa forme définitive que quand son auteur fut parvenu à réaliser l'idéal qui flottait devant son imagination. Le burin de Marc-Antoine nous a conservé l'un des produits de ce travail préliminaire. L'ordonnance est la même, mais quelle différence entre les types, et combien d'essais intermédiaires cette différence suppose! Quant au mérite pittoresque proprement dit, il est en tout digne de l'invention, et les contemporains en furent tellement éblouis, qu'à dater de l'apparition de ce tableau, Raphaël fut placé sur la même ligne que les deux grands coloristes de son temps, le Corrége et le Titien! En même temps, les poëtes entonnèrent leurs chants dithyrambiques pour immortaliser l'artiste et

son œuvre, et une légende populaire, accréditée par la malignité contemporaine, attribua la mort de Francia, qui survint peu de temps après, à un accès de désespoir dont il aurait été saisi à la vue de cette merveille devant laquelle il sentait que devaient s'éclipser tous les produits de son propre pinceau !

En effet, elle constatait pleinement le progrès qu'il avait fait, tant dans la partie technique que dans la partie poétique de son art. Mais, dans une autre direction, ce progrès avait été balancé par des pertes, et son génie s'était ressenti, aussi bien que son caractère et son cœur, des influences diverses auxquelles il avait été soumis. On comprend qu'avec une imagination comme la sienne, la première vue des hommes et des choses ait produit en lui une sorte d'enivrement qui pouvait avoir ses dangers ; mais il avait, dans le dévouement du vieux Bramante, son compatriote et son parent, un supplément précieux à son inexpérience et un moyen d'initiation immédiate aux mystères d'un art pour lequel son goût allait devenir une véritable passion. Cet art était l'architecture et surtout l'architecture antique, dont les monuments, reconstruits partiellement par une érudition conjecturale, avaient, pour les uns, tout l'intérêt d'une résurrection historique, et, pour les autres, tout le charme d'une création nouvelle.

Nous avons déjà vu comment Raphaël, en peignant les *Trois Grâces*, avait modifié les inspirations qu'il avait puisées dans la sculpture antique à Rome ; il ne

pouvait manquer de suivre le même système ou plutôt le même instinct sur une plus grande échelle; mais, pour l'architecture et pour tout ce qui tient à l'ornementation, il avait besoin d'un initiateur familiarisé avec les problèmes difficiles, et sa bonne étoile le servit si bien, qu'elle lui en procura simultanément deux; car, outre Bramante, il avait encore pour maître et pour patron le savant et modeste Balthazar Peruzzi dont les premiers travaux, à Ostie et à Rome, remontaient au pontificat d'Alexandre VI, et que Raphaël avait trouvé occupé à construire la villa d'Augustin Chigi, où il déployait toute sa science de peintre et d'architecte, en attendant qu'un génie plus fécond que le sien y vînt déployer d'autres merveilles que nous apprécierons bientôt.

Avec de pareils instructeurs, non moins riches d'exemples que de préceptes, Raphaël devait remplir rapidement toutes les lacunes de son éducation artistique. D'autres se chargeaient de remplir celles de son éducation littéraire, et la lettre de l'Arioste, citée par Richardson [1], prouve que les savants qu'attirait le patronage pontifical, prêtaient le secours de leur érudition pour l'exécution des peintures symboliques et historiques dont on décorait les chambres du Vatican. L'arrivée de Bembo et de Balthazar Castiglione devait bientôt amener au jeune artiste un renfort d'autant plus précieux, que son cœur et son esprit trouvaient également leur compte dans cette

1. Voir son *Traite de la peinture*, p. 333.

double acquisition. Des préoccupations platoniciennes qui tenaient alors une grande place dans la vie et dans les écrits de Bembo, donnaient à son commerce un genre de charme qui ne pouvait manquer de captiver une âme comme celle de Raphaël. L'auteur des *Asolani* était devenu l'écrivain le plus populaire de l'Italie, par suite de la fascination que ce livre exerçait sur les lecteurs et surtout sur les lectrices. C'était au point qu'on était tenu de le lire, sous peine de passer pour un barbare. Or, ce fut précisément pendant son séjour à Rome que Bembo dut en publier, en une seule année, quatre éditions successives, tant l'enthousiasme était devenu contagieux [1]. Supposer que Raphaël ne l'ait point partagé, ce serait méconnaître les tendances naturelles de son esprit invinciblement entraîné vers l'idéal sous toutes ses formes; car c'était l'idéal, sous sa forme la plus attrayante, qui était comme la note dominante de cette composition si diversement jugée. Il y eut des panégyristes qui la signalèrent comme un traité de l'amour platonique et chrétien, et même comme une prédication qni avait pour but de détacher l'homme des affections terrestres et de lui apprendre à élever vers Dieu seul son cœur et ses pensées [2]. L'auteur

1. Casa. *Vita P. Bembi.*

2. Il Bembo negli Asolani mostra che amore puo essere buono e cattivo secondo il fine di colui che ama; e poi nel fine platonicamente e cristianamente tratta del vero amore che è il ragionevole e divino. Direi adunque che questo libro servisse a dinotare che l'uomo da queste cose terrene levasse l'animo a Dio e lui solo amasse. Lod. Dolce, *Dialogo dei colori.*

lui-même fit aussi plus tard ses propres commentaires sur son œuvre, mais ce furent des commentaires en action qui prouvèrent que ni lui, ni ses admirateurs ne prenaient au sérieux le platonisme spéculatif dont il s'était fait l'apôtre. Sa liaison avec la belle Morosini coïncide exactement avec son grand succès littéraire comme auteur d'nn livre qui semblait être un préservatif contre ce genre de faiblesse. Cette inconséquence, qui était la violation d'un devoir envers le public et envers lui-même, était à peine un scandale ; car les contemporains en parlent comme si elle n'avait scandalisé personne, et il ne paraît pas qu'elle ait nui à son crédit ou à son influence, ni qu'elle ait empêché Raphaël de puiser dans son commerce intime avec lui, les lumières qui pouvaient suppléer à l'insuffisance des siennes. D'ailleurs, Bembo avait, à ses yeux, le mérite d'avoir osé dire tout haut, et presque sans trouver d'écho, que Michel-Ange n'était pas supérieur à son rival. Cette opinion était inadmissible à la cour de Jules II ; mais elle était fondée sur des sympathies profondes et sur une sorte d'harmonie préétablie entre le peintre et le poëte, tel que ce dernier apparaît dans ses lettres et dans ses sonnets.

Des sympathies du même genre, mais qui n'ont pas laissé les mêmes traces, durent s'établir entre Raphaël et l'Arioste dont l'ardente imagination préludait déjà, par des jets intermittents, à la vaste éruption poétique qui, sous le nom de *Roland Furieux*, devait bientôt projeter d'un bout à l'autre de l'Italie

des torrents de lave éblouissante, mêlés de beaucoup de scories. Mais il était difficile de se livrer impunément aux séductions d'un pareil génie, surtout quand il y avait tant d'autres séductions qui convergeaient à la fois sur le point le plus vulnérable.

Dès avant son départ de Florence, on entrevoit, dans le cœur de Raphaël, les premiers indices d'une sourde fermentation qui, au premier contact, prendra la consistance et la violence d'une passion, et qu'il ne pourra satisfaire qu'aux dépens des inspirations auxquelles il a dû ses premiers succès. Il demanda à son ami de Pérouse, Domenico Alfani, pour lequel il avait fait un dessin de Sainte Famille, de lui envoyer en retour les chansons composées par Ricciardo dans ses transports d'amour; puis nous le voyons, à peine arrivé à Rome, se faire l'interprète poétique de ses propre sentiments, et l'on a trouvé, dans ses dessins originaux, les esquisses de ses sonnets mêlés aux esquisses de sa première fresque dans la chambre de la Segnature, comme si deux préoccupations très-disparates s'étaient disputé son imagination ou son cœur. Le ton n'est pas celui d'un nourrisson des Muses qui badine avec son sujet, encore moins celui d'un praticien voluptueux qui calcule la modulation de ses soupirs; c'est l'expression naïve et même incorrecte d'un sentiment sérieux qui, au lieu de chercher des allusions ou des invocations dans la littérature païenne, se nourrit et s'exalte par des réminiscences que les lecteurs des poésies érotiques de ce temps-là devaient regarder comme bien innocentes;

car le peintre-poëte, non content de chanter les beaux yeux de sa bien-aimée, la neige et les roses de son teint, la douceur de sa voix, chantait aussi *l'honnêteté de ses mœurs;* et, pour donner une idée du trouble que tous ces charmes réunis avaient jeté dans son esprit, il se comparait, sans aucune arrière-pensée profane, à l'apôtre saint Paul à qui ses visions dans le troisième ciel avaient fait perdre la conscience de lui-même.

Cet état mitoyen entre l'extase et la passion remonte à l'année 1509, quand Raphaël peignait, avec une verve presque mystique, la dispute du Saint-Sacrement. L'année suivante fut marquée par deux événements d'une grande importance dans son histoire : l'arrivée du graveur Marc-Antoine et la conquête du patronage d'Augustin Chigi.

On ne peut pas se flatter de bien connaître Raphaël, si on ignore les produits auxquels donna lieu l'alliance de son crayon avec le burin de Marc-Antoine. Celui-ci ne venait pas à Rome pour y faire son apprentissage, il l'avait déjà fait doublement à Bologne et à Venise, sous deux maîtres de qualités bien opposées dont la résultante constitua son talent spécial. L'un était Francesco Francia, qui lui enseignait la grâce des contours ombriens, l'autre était Albert Dürer dont il essaya de s'approprier les qualités énergiques en reproduisant sur le cuivre ses gravures sur bois qui commençaient à exciter l'attention des artistes italiens et particulièrement de Raphaël, le plus empressé de tous à rendre hommage au génie du maître al-

lemand avec lequel il continua d'entretenir les relations les plus amicales.

Il y avait donc pour lui autant de profit que de jouissance dans l'acquisition d'un auxiliaire comme Marc-Antoine qui, outre le mérite d'avoir étudié sous Francia, en avait un autre presque aussi grand à ses yeux, celui d'être épris de l'art antique au point d'avoir été chanté par un poëte bolonais de son temps comme un artiste qui marchait sur *les saintes traces* des Grecs et des Romains[1]. Cet éloge, qui lui fut décerné en 1504, quand il avait à peine vingt-cinq ans et avant qu'il connût Albert Dürer, prouve qu'outre les nielles de son maître Francia, il gravait des sujets de son propre choix empruntés de préférence à l'antiquité mythologique ou classique, d'où il faut conclure que la part d'invention ne lui a pas été faite assez large dans les désignations conjecturales dont ses gravures ont été l'objet. Francia était porté invinciblement vers des sujets tout différents, et il ne dut pas pousser la déférence jusqu'à sacrifier son goût à celui de son disciple dont l'émancipation dut être précoce. Souvent il livrait à son burin les dessins sur lesquels il composait ensuite ses tableaux religieux, comme il le fit pour le baptême du Christ qu'on voit à la galerie de Dresde et dont le dessin original, attribué à un auteur inconnu, se retrouve parmi les gravures de Marc-Antoine. On pourrait appliquer la

1. Ce poëte s'appelait Achillini, et son portrait se trouve parmi les gravures de Marc-Antoine, sous le nom du *Joueur de guitare*. Bartsch, n° 469.

même remarque à d'autres compositions, si leur dispersion ne rendait pas la comparaison presque impossible.

Il faut donc voir dans Marc-Antoine, au moment où il se fit le traducteur et le propagateur des œuvres de Raphaël, un artiste dont le génie, à la fois ferme et gracieux, avait été préparé par un triple apprentissage au brillant rôle subalterne qu'il allait jouer, mais qui demandait encore des modifications techniques sans lesquelles son but ne pouvait pas être atteint. Il fallait qu'il se dépouillât entièrement de la sécheresse et de la roideur qui avaient caractérisé ses premières estampes, et qu'il ne se laissât pas trop séduire par les aspérités tudesques qui voilaient souvent l'originalité d'Albert Dürer.

Tous ces progrès se firent rapidement sous la direction d'un guide personnellement intéressé à leur résultat, et qui retouchait souvent, de sa propre main, les contours imparfaits tracés sur la planche de cuivre. De là des relations réciproques qui durèrent autant que la vie de Raphaël et firent éclore d'autres chefs-d'œuvre d'une telle perfection, qu'on ne peut pas se figurer que le prestige de la couleur puisse y ajouter quelque chose, tant le graveur a su tirer parti des ressources propres de son art, sans jamais empiéter sur le domaine de la peinture pour remplir ce que d'autres auraient regardé comme des lacunes ; on voit que son but était de simplifier le modelé des figures pour ajouter à leur noblesse et de sacrifier les menus détails aux grandes lignes, pour faire illusion

sur la largeur des plans principaux. Quant à l'expression, on dirait qu'il y fait participer toutes les courbes du corps et presque tous les plis des draperies, en redoublant, pour ainsi dire, son intensité dans la tête, comme siége des caractères. En un mot, on peut dire qu'entre les mains de Marc-Antoine, la gravure s'est approprié la plus haute qualité de la peinture, qui est le style[1].

Ce n'est pas assez d'apprécier la valeur intrinsèque de ses œuvres, il faut encore savoir, au moins approximativement, l'ordre dans lequel il les fit paraître et leurs rapports avec les modifications successives que nous remarquons dans celles de Raphaël. Ce parallélisme, dont les biographes n'ont pas assez tenu compte, ne se retrouve dans l'histoire d'aucun autre peintre, et l'on est étonné que l'aspect nouveau sous lequel il présente celui dont nous parlons, ait été si complétement passé sous silence.

Quand Raphaël exécutait ses premiers dessins pour le burin de Marc-Antoine, le souvenir de Francia avait dû se combiner avec d'autres réminiscences pour raviver ses inspirations ombriennes dont la persistance est si bien marquée dans la lettre qu'il lui écrivait de Rome en 1508, et dans l'éloge qu'il y faisait des vierges de son ami, *les plus saintes, les plus belles et les plus parfaites qu'il eût jamais vues*. Il ne serait même pas impossible que le sujet des premiè-

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* de septembre 1863 l'excellent travail de M. Charles Blanc sur Marc-Antoine et son œuvre.

res gravures exécutées sous ses yeux, lui eût été suggéré par ce même Francia qui avait aussi dessiné, mais sans vocation, un *Jugement de Pâris* et une *Lucrèce* que le poignard seul dont elle était armée, empêchait de prendre pour une sainte en extase.

Le temps de ces sortes de naïvetés était passé pour Raphaël. Le séjour de deux ans qu'il venait de faire à Rome avait achevé de le familiariser avec l'art antique, dont les chefs-d'œuvre, récemment exhumés, avaient exercé sur son imagination leur légitime influence. Je dis légitime, parce qu'en présence des monuments, plastiques ou autres, qu'il admirait le plus, il se réservait toujours un droit de réaction, grâce auquel son originalité fut rarement compromise. Elle le fut moins que jamais à l'époque où il fit graver ses premiers dessins dont la date coïncide avec ses premières fresques dans le Vatican. Pour deviner cette coïncidence, il suffirait de comparer la *Fresque du Parnasse* avec le *Jugement de Pâris*. Dans l'une et dans l'autre, il y a, si l'on veut, un reflet de cette grâce hellénique dont les ouvrages de Praxitèle furent la dernière expression; mais il n'y a pas la moindre trace d'imitation servile, et l'artiste annonce déjà cette indépendance systématique dont il ne se départira jamais dans le choix de ses types, ce qui ne l'empêchera pas de se pénétrer, de plus en plus, de l'esprit de l'antiquité dans ses manifestations symboliques, esthétiques, historiques et religieuses. Comme il a bien rendu l'idéal de la matrone romaine à la fois chaste et fière, dans cette figure si noble et

si pathétique de Lucrèce se donnant la mort, pour ne pas survivre à son déshonneur !

Le *Martyre de sainte Félicité* est, à tous les points de vue, une des plus belles œuvres de Raphaël, non seulement sous le rapport du sentiment et de l'intérêt dramatique, mais aussi sous le rapport du goût et de l'ordonnance. Il y avait, dans cette immolation de la mère avec ses enfants, une telle accumulation de barbaries et de dépouilles sanglantes, qu'il était difficile de n'en pas surcharger le drame par respect même pour la légende que la dévotion populaire ne permettait pas de mutiler. C'était un sujet tout nouveau pour l'artiste, mais éminemment ombrien, et l'on entrevoit dans la sainte qui lève les yeux vers le ciel et dans l'ange qui lui apporte la couronne du martyre, des inspirations dont la source n'est pas douteuse.

La *Peste des animaux*, d'après la description poétique qu'en a laissée Virgile, ressemble tellement à la composition précédente, qu'il est impossible de les séparer l'une de l'autre. C'est le même style, la même manière, la même sobriété de détails mortuaires, je dirais presque les mêmes teintes dans la double acception du mot ; car la partie la plus éclairée du tableau est celle où deux femmes, dont le costume trahit la vocation, semblent se pencher sympathiquement vers le lit d'un mourant caché dans l'ombre. Mais un dieu Terme, qui domine toute cette scène funèbre, ne tarde pas à dissiper l'illusion.

A la même époque doivent appartenir deux petites gravures sous lesquelles semble se cacher un double mystère. Celle qu'on appelle *Vénus sortant du bain* et qui la montre servie par un Amour au regard triste, est évidemment tracée par une main respectueuse qui ne profite pas de la situation pour alléger ou déplacer le voile. L'autre figure, presque enfantine pour les dimensions, mais beaucoup plus sérieuse pour l'expression, a quelque chose de plus mystérieux encore ; on l'appelle *la Méditation*, et comme il n'y a ni emblème, ni pose, ni costume qui puisse aider à éclaircir le mystère, on est obligé de se contenter de cette désignation équivoque.

Deux autres compositions éminemment classiques appartiennent à la même catégorie des œuvres de Marc-Antoine, l'une est *l'Enlèvement d'Hélène*, qu'on disait destinée à servir de pendant au *Jugement de Pâris*, bien qu'elle soit d'un goût moins pur et d'une ordonnance beaucoup moins simple ; l'autre est *le Neptune soulevant les flots*, ou plutôt c'est l'histoire romantique qui commence par cette tempête et finit par la catastrophe de Didon. Les divers épisodes qui précèdent cette catastrophe sont traités à la manière des bas-reliefs antiques et servent d'encadrement à la partie centrale où l'on voit le dieu debout et nu sur son char, dans une attitude qui met ses muscles en relief et trahit l'intention de rivaliser avec Michel-Ange dont Marc-Antoine venait de graver le fameux groupe connu sous le nom des *Grimpeurs*. Toutes ces gravures, ainsi que celle du *Massacre des Innocents*,

ne se retrouvant ni dans les tableaux ni dans les fresques de Raphaël, occupent nécessairement, dans son histoire, une place plus importante que celles dont il nous reste à parler, et qui sont surtout intéressantes par la lumière qu'elles jettent quelquefois sur le travail intérieur de l'artiste et sur ce que j'appellerais volontiers ses procédés d'enfantement. Marc-Antoine saisissait la pensée du maître au premier moment de son éclosion, et si cette pensée se complétait ou se réformait ensuite, soit par la réflexion, soit par une vue plus claire de l'idéal, le graveur cessait d'être d'accord avec le peintre. Voilà pourquoi la fresque du Parnasse, dans le Vatican, diffère, à bien des égards, de la reproduction qui en a été faite par la gravure.

Cette comparaison donne le résultat inverse pour la gravure de la Sainte-Cécile, de Bologne, comme pour celle qui représente Adam et Ève dans le paradis terrestre, et qu'on serait tenté de regarder comme le chef-d'œuvre de Marc-Antoine, tant il a su s'identifier avec son modèle, le plus parfait qui se fût offert jusqu'alors à son burin. Cette perfection s'explique par la prédilection manifeste de Raphaël pour ce sujet, le plus idéal des sujets bibliques, à cause de l'essor rétrospectif qu'il donnait à l'imagination dans un monde sur lequel les réalités d'ici-bas n'avaient point de prise. La beauté de la première femme avant sa chute! quel problème pour un artiste qui aurait médité sur les conséquences esthétiques de cette chute! Michel-Ange avait tenté de le résoudre et la

critique est obligée de se taire devant sa solution; mais il en fallait une autre qui, tout en s'inspirant des plus purs monuments antiques pour une certaine grâce innocente de contours et de formes, maintînt la supériorité de l'idéal chrétien, tant pour l'expression que pour le type, réputé primitif. Raphaël a donné trois variantes successives de sa solution; mais il n'a jamais surpassé celle qui nous a été transmise par le burin de Marc-Antoine, bien que la même figure, telle qu'on la voit dans la seconde voûte des loges, ait été tracée peut-être avec encore plus d'amour.

Raphaël terminait, en 1511, les peintures de la chambre de la *Segnature*, et déjà l'on voit poindre, dans quelques-unes des compositions accessoires, ce qu'on est convenu d'appeler sa seconde manière. Un changement ou, si l'on veut, un progrès analogue se remarque dans les estampes correspondantes de Marc-Antoine, particulièrement dans celle qui représente Alexandre rendant un hommage public au génie d'Homère. Ce poëte, dont aucun buste n'était encore connu et dont Raphaël ignorait complétement la langue, ne pouvait pas lui inspirer le même enthousiasme que Dante et Virgile; mais il avait compris ce qu'il y avait de grand dans le caractère et dans le génie du héros, et en combinant les données fournies par la numismatique et l'histoire, il est parvenu à réaliser un type qui a satisfait les admirateurs du conquérant macédonien, bien que sa figure, telle qu'il l'a tracée, n'ait rien de militaire que le costume.

et que l'héroïsme soit voilé par une teinte de mélancolie dans l'expression de ses nobles traits.

Le peintre agrandit de plus en plus sa manière dans la chambre de l'Héliodore, et le graveur, continuant de marcher sur ses traces, fait produire à son burin la belle estampe qui a pour sujet Dieu ordonnant à Noé de construire l'arche. Moins d'un an après, on voit paraître, dans les mêmes conditions de style et de relief, la prédication de saint Paul devant l'Aréopage, et le parallélisme entre le graveur et le peintre se poursuit, non sans quelques symptômes de décadence, jusqu'à la dernière phase de leurs carrières respectives, phase plus féconde que les précédentes en reproductions, plus ou moins modifiées, des sculptures antiques. Ces modifications, presque toujours heureuses, s'appliquent à toutes les divinités païennes, même à celles dont les types traditionnels semblaient le plus inamovibles, comme Jupiter, Vénus, Bacchus et même l'Apollon du Belvédère. Mais c'est surtout dans les rangs inférieurs de la hiérarchie mythologique que Raphaël montre l'indépendance et la délicatesse de son goût. Sous son crayon magique, l'immobile cariatide assouplit ses membres et revêt une grâce pudique qui anime sa physionomie dans une juste mesure; la canéphore devient presque un type de vierge ou de sainte, les faunes et les satyres se dépouillent de leur bestialité repoussante, et le vieux Silène lui-même conserve, dans son appesantissement qui n'a rien d'abject, une sorte de bonhomie qui n'était pas empruntée aux bas-reliefs antiques. Mais

ces travaux appartiennent plutôt à la seconde période de son séjour à Rome, et nous avons à signaler d'autres influences importantes qu'il eut à subir avant cette époque.

L'année 1510, date de ses premières relations avec Marc-Antoine, avait aussi été la date de ses premières relations avec Augustin Chigi, à qui Jules II venait de concéder, en signe d'adoption, les armes de sa propre famille, pour le récompenser du zèle intelligent qu'il avait déployé, comme ministre des finances pontificales, durant les guerres dispendieuses où le belliqueux Pontife s'était engagé. Des services analogues, mais plus difficiles à pardonner, avaient été rendus par lui à César Borgia, pour l'aider à conquérir les Romagnes, et, comme ces services avaient rarement été gratuits, le banquier siennois était devenu un des plus riches capitalistes de l'Italie, ce qui, joint à ses qualités personnelles, lui assurait une influence dont on ne peut pas dire qu'il fût indigne ; car, malgré l'abus qu'il en fit quelquefois, on est forcé d'avouer que c'était un homme de goût, sinon dans l'acception la plus pure, du moins dans l'acception la plus libérale de ce mot.

Les prémices de son patronage avaient été pour Balthazar Peruzzi, d'abord parce qu'il était son compatriote, ensuite parce que nul ne s'inspirait plus heureusement que lui de l'esprit des monuments antiques, et il venait d'en donner la preuve dans la construction et dans la décoration de la fameuse villa connue plus tard sous le nom de *Farnésine*, et qui

allait revêtir une tout autre parure sous le pinceau de Raphaël. Ce second patronage venait donc naturellement à la suite du premier, et associait au grand architecte un peintre plus grand encore. A ces deux célébrités contemporaines il faut en joindre deux autres d'un genre bien différent, Pierre l'Arétin, entré, à je ne sais quel titre, au service d'Augustin Chigi, et la courtisane Imperia, que sa beauté, sa magnificence, sa verve poétique et son initiation à la littérature classique rendaient l'objet d'une sorte de culte dont l'opulent banquier voulait être le grand prêtre, mais sans nuire aux hommages désintéressés qu'offraient à la moderne Sapho, dans la langue de Pétrarque ou dans celle de Virgile, les savants les moins suspects de la cour pontificale, entre autres l'irréprochable Sadolet qui lui adressait des odes latines, pour éviter le blâme qu'il aurait encouru par l'emploi de la langue vulgaire.

Avec un protecteur aussi puissant qu'Augustin Chigi, il était impossible que l'art ne payât pas son tribut aussi bien que la science et la poésie, et quel artiste remplissait mieux que Raphaël les conditions requises pour faire ressortir, par la magie de ses contours, ce qu'il y avait d'idéal dans cette beauté à laquelle on pardonnait tout, à cause de sa ressemblance avec les plus gracieux produits du ciseau grec. Ce n'était pas assez de fixer ses traits par le pinceau, comme pour une simple mortelle ; il fallait une sorte de consécration monumentale semblable à celle dont tant d'illustres personnages avaient été l'objet dans

la Dispute du Sacrement et dans *l'École d'Athènes*. Or, Raphaël était précisément occupé de ses études préliminaires pour la fresque du *Parnasse*, et même il en avait déjà livré le dessin au burin de Marc-Antoine, qnand l'idole du jour ou plutôt son adorateur en titre réclama une place pour elle parmi les Muses qui formaient le cortége d'Apollon. La première idée du peintre fut d'en faire une Melpomène, et ceux qui auront vu la figure si belle, si fière et si inspirée qu'il traça dans cette intention [1], conviendront sans peine que le procédé d'idéalisation, l'un des plus délicats en matière d'art, n'a jamais été pratiqué avec plus de succès. Mais on trouva sans doute qu'en la confondant avec les huit autres sœurs, sans autre attribut distinctif que son masque tragique, on compromettait pour l'avenir le bénéfice de son immortalité, et l'on résolut de sacrifier à cette raison d'État l'économie de la composition primitive, telle que nous la voyons dans la gravure de Marc-Antoine, c'est-à-dire que la Melpomène fut métamorphosée en Sapho avec sa lyre à ses pieds et son nom inscrit exceptionnellement au-dessus de sa tête, de peur que les hommages qui seraient adressés à sa personne ou à sa mémoire, ne fussent égarés par des emblèmes équivoques ou par de fausses conjectures.

Il faut que Raphaël ait porté dans cette seconde combinaison toute la verve qu'il avait montrée dans

1. Le dessin de cette figure se trouve dans la collection de Windsor.

la première; car le dessin par lequel il voulut préluder à l'opération moins délicate de son pinceau, est un des plus précieux que sa main ait jamais tracés, et il prouve à quel point il tenait à satisfaire son patron par cette scandaleuse glorification sur laquelle la mort allait jeter son voile funèbre; car la date inscrite sur la fresque dont nous parlons, est aussi la date qui fut inscrite sur la tombe d'Imperia, dans l'église de Saint-Grégoire, et qui resta longtemps gravée dans la mémoire des contemporains, à cause du contraste entre le deuil de ses nombreux admirateurs et le caractère triomphal de la fête que l'église célébrait ce jour-là (15 août 1511). Jamais la beauté, même avec la vertu, n'avait été l'objet de pareils hommages depuis l'antiquité païenne. C'était la forme la plus vivante que pût revêtir l'enthousiasme de la Renaissance. Il est vrai que, pour Imperia, la pitié se mêlait à l'admiration et aux regrets; elle mourait à vingt-six ans, dans l'enivrement trompeur de ses succès, laissant une fille chaste et fière qui, mieux inspirée que la Lucrèce romaine, devait devancer, par une mort volontaire, l'outrage dont on menaçait sa pudeur.

La reconnaissance de Raphaël ne s'en tint pas à cette première apothéose, et quand il peignit, quelques mois plus tard, la fresque de l'*Héliodore* avec le beau groupe de femmes qui en occupe le premier plan, on y distingua sans peine, et peut-être aussi sans scandale, la figure élancée d'Imperia et son profil énergiquement spirituel; cette commémora-

tion sympathique se renouvelait encore l'année suivante, quand il plaçait parmi les sibylles de *Santa Maria della Pace*, l'image adoucie de la courtisane dont son patron semblait vouloir éterniser la mémoire, et, si *la Galatée* de la Farnésine ne se ressent en rien de cette réminiscence, c'est sans doute parce que Raphaël avait choisi son type dès le commencement de 1511, c'est-à-dire avant la catastrophe dont nous venons de parler.

Le Triomphe de Galatée et les sibylles de *Santa Maria della Pace* étaient deux ouvrages très-différents quant à la destination, puisque l'un était fait pour une maison de plaisance et l'autre pour une chapelle; mais ils accusaient une source commune d'inspirations moitié païennes et moitié chrétiennes.

Il y avait dans la légende de Galatée un mélange d'éléments qui ne se prêtaient pas tous au procédé d'idéalisation que l'artiste avait en vue. Il commença donc par la rétablir dans sa pureté primitive pour en faire un symbole dont la représentation, s'adressant à la fois au sens esthétique et au sens moral, pût élever l'âme du spectateur en même temps qu'elle enchanterait ses yeux. A travers les ruines qui n'ont épargné presque aucune partie de cette merveilleuse production, la pensée de l'artiste-poëte est encore assez perceptible pour laisser le champ libre à l'admiration, et malgré les injures du temps aggravées par celles des hommes, les formes souples et délicates de Galatée, son élan triomphal par-dessus les Tritons qui l'encombrent, l'expression si pure de son

visage et surtout la direction de son regard vers le ciel, produisent encore aujourd'hui une délicieuse impression contre laquelle la critique des détails est impuissante.

Raphaël lui-même, dans la fameuse lettre qu'il écrivait alors à Balthasar Castiglione, nous a mis dans la confidence du travail intérieur par lequel il préludait à la réalisation de son idéal : « Je dirai que, pour « peindre une beauté, j'aurais besoin d'en voir plu- « sieurs, pour choisir la plus belle. Mais les belles « femmes et les bons juges étant rares, je me sers « d'une certaine *idée* qui se présente à mon esprit. « Si cette idée a quelque excellence d'art (*qualche* « *eccellenza d'arte*), c'est ce que j'ignore, bien que « je me sois donné beaucoup de peine pour l'ac- « quérir. »

Les sibylles, peintes également pour Augustin Chigi dans l'église de *Santa Maria della Pace*, sont aussi un produit mixte dans lequel devrait prédominer l'inspiration chrétienne; mais l'artiste, qui avait peut-être à subir les exigences du patronage, s'est plutôt inspiré des statues et des bas-reliefs antiques qui captivaient alors son imagination, et, au lieu d'entrer en lutte avec Michel-Ange, comme il avait fait dans *le prophète Isaïe* et dans les premières peintures des loges, il voulut réaliser, à sa manière, cet idéal de beauté qui avait ravi les Grecs dans les œuvres de Praxitèle, à l'époque où l'art s'était complétement émancipé des traditions religieuses.

Qu'on se figure les quatre Sibylles de Raphaël,

dépouillées de leurs vêtements, et on aura devant soi les trois Grâces et une des Parques qui est là sans doute pour servir de contraste. Lors même que l'on exhumerait de quelque ruine jusqu'à présent oubliée, l'un des produits les plus gracieux du pinceau grec dans le siècle le plus riche en ce genre, il serait difficile de trouver quelque chose qui surpassât ces trois figures, soit pour le charme de l'expression, soit pour la grâce des mouvements, soit pour la beauté harmonieuse des lignes et des formes. Toutes ces qualités se retrouvent au même degré dans les quatre archanges distribués si admirablement dans le cintre formé par la voûte, mais plus particulièrement dans celui qui plane au-dessus de la sibylle Tiburtine, la seule qui ne soit pas jeune, et c'est sans doute pour cette raison qu'on n'y reconnaît pas le pinceau du maître.

S'était-il défié de celui de Jules Romain pour une œuvre dans laquelle la grâce devait être la qualité dominante? On serait tenté de le croire en voyant figurer ici comme collaborateur un compatriote de Raphaël, venu d'Urbin à Rome deux ans auparavant (1512), encore tout imbu des traditions ombriennes renforcées par quatre années d'apprentissage à l'école de Francesco Francia dont il avait été le disciple favori. Ce collaborateur était Timoteo Viti, l'âme la plus pure, la plus noble et la plus tendre qu'il y eût dans l'entourage de Raphël. Mais c'était un génie timide, circonscrit par son éducation dans une sphère idéale mais bornée, et qui se trouvait comme

dépaysé dans ce grand mouvement artistique dont Rome était alors le théâtre. Cependant son concours ne fut pas inutile à Raphaël dans ses premiers travaux du Vatican, et cette collaboration, plus marquée dans les Sibylles de *Santa Maria della Pace*, aurait sans doute continué jusqu'à la fin, si la grande iniquité du pontificat de Léon X, je veux dire l'expulsion du duc d'Urbin de son fief héréditaire, n'était venu briser tout lien entre Timoteo Viti et la famille de l'usurpateur.

Voilà ce qui explique pourquoi cet artiste si profondément ombrien, ne figure plus, à dater de cette époque, parmi les auxiliaires de Raphaël. Ce fut une perte pour ce dernier à cause des traditions pures que Timoteo représentait encore auprès de lui. Vasari parle de cette collaboration comme ayant été appliquée aux sybilles; mais d'autres ont voulu en reconnaître plus particulièrement la trace dans les prophètes de la partie supérieure, et cette croyance a donné lieu à des comparaisons qui ne pouvaient pas être à son avantage, surtout quand cette première impression n'était pas rectifiée par la vue de ses autres ouvrages, disséminés dans les églises et les couvents de l'Ombrie, sans parler de ceux que la spéculation locale a détournés de leur pieuse destination pour les livrer à des mains étrangères et souvent profanes.

L'année 1515 forme la date la plus mémorable du pontificat de Léon X. A partir de cette époque, l'animosité anti-gallicane qui avait inspiré sa politique

extérieure, et dont les arts et les lettres avaient été docilement tributaires, s'évanouit comme par enchantement pour faire place à des relations presque cordiales avec le rival de Charles-Quint. Les conférences de Bologne ont aplani toutes les difficultés. Un concordat, devenu célèbre, a été conclu avec François Ier, moyennant des concessions réciproques où des intérêts dynastiques, artificieusement mêlés aux intérêts du Saint-Siége, vont donner à l'Italie, et même au delà, un spectacle qui ne sera pas toujours édifiant.

Ce revirement subit se fera sentir jusque dans le domaine de l'art. Non-seulement on verra des artistes romains travailler désormais pour le roi de France, mais il y aura, dans les chambres qui font suite à celle de l'Héliodore, des peintures qui donneront un démenti solennel et permanent aux aspirations patriotiques qui ont inspiré la fresque d'Attila, et ce sera encore au génie de Raphaël que sera dévolue cette seconde tâche beaucoup moins attrayante que la première. Aussi le voyons-nous faire la part de plus en plus large à ses collaborateurs, et réserver pour des travaux de son choix ou de son goût cette verve inépuisable qui, à dater de cette époque, ajoutera chaque jour quelque chose à l'enthousiasme de ses admirateurs.

Dans la troisième chambre du Vatican, dite la chambre de Charlemagne, Raphaël trouva encore des inspirations dignes de lui, en peignant l'incendie du *Borgo-Vecchio*, éteint miraculeusement par la

bénédiction du pape Léon IV, vers la moitié du neuvième siècle. C'était encore une allusion historique à un grand événement contemporain, c'est-à-dire à une sorte de miracle diplomatique que Léon X croyait avoir opéré dans les conférences de Bologne en conjurant une autre espèce d'incendie qui menaçait de s'étendre à l'Italie tout entière. Quoi qu'il en soit de cette interprétation, Raphaël semble surtout s'être préoccupé des perspectives nouvelles que ce sujet si éminemment dramatique ouvrait à son imagination. Aussi reconnaît-on partout, dans l'ensemble et dans les détails, la hardiesse de ses conceptions, la précision de son dessin, l'habileté de ses contrastes, la force si heureusement combinée avec la grâce, en un mot toutes les grandes qualités qu'il avait déployées dans les compositions précédentes et auxquelles il eut l'ambition d'ajouter, comme preuve de son progrès, un étalage de science anatomique qui devenait chaque jour de plus en plus obligatoire.

Jamais Raphaël n'avait eu à traiter un sujet si compliqué; un incendie renforcé par une tempête, des édifices dévorés par le feu et prêts à s'écrouler, des hommes et des femmes à peine vêtus fuyant devant les flammes qui les menacent ou apportant de l'eau, des mères éperdues implorant Dieu du regard pour leurs enfants tout tremblants qu'elles tiennent entre leurs bras, plus loin une foule agenouillée sur les marches du palais Vatican, attendant avec angoisse la bénédiction du Pontife, et toute cette scène de terreur encadrée dans des ruines monumentales qui

occupent les parties latérales du premier plan, tel est, en abrégé, le spectacle à la fois saisissant et imposant que l'artiste a voulu mettre sous les yeux et dont l'effet aurait été bien autrement puissant, s'il avait eu des collaborateurs plus capables de comprendre et de traduire ses grandes conceptions.

La fresque qui représente la victoire remportée à Ostie sur les Sarrasins, par l'intervention non moins miraculeuse du même pape saint Léon, n'est pas précisément une allusion historique comme la précédente. C'est bien encore Léon X qui est en scène sous la figure du Pontife, et ses traits peu flattés sont trop faciles à reconnaître. Mais, au lieu de rappeler un exploit personnel, diplomatique ou autre, l'allusion rappelle un exploit récent des corsaires barbaresques, qui, ayant débarqué entre Ostie et Antium, avaient failli s'emparer de la personne de Léon X et infliger une honte indélébile à la chrétienté tout entière. C'était une nouvelle manière de prêcher la croisade et c'était Raphaël qui était le prédicateur! mais les jours d'enthousiasme chevaleresque étaient passés et ne devaient revenir qu'après des épreuves qui n'avaient pas encore commencé. Aussi cet appel ne produisit-il d'autre effet que de montrer une fois de plus, et sous un aspect tout nouveau, la grandeur et la fécondité du génie de son auteur.

Cette composition est en effet une de celles où Raphaël a mis le plus de verve guerrière. Malheureusement elle a été presque entièrement repeinte, et, plus malheureusement encore, les collaborateurs

qu'il avait chargés de l'exécution de ses dessins ne partageaient aucun des sentiments héroïques qu'il s'agissait d'exprimer ou de réveiller. Ils concentraient toute leur habileté disponible sur les portraits des personnages dont ils ambitionnaient le patronage, et l'accumulation toujours croissante de ces figures accessoires dans les ouvrages du maître, fournissait ample matière à la spéculation de ses disciples.

Ce genre d'abus fut poussé bien au delà des limites permises dans la quatrième fresque de cette chambre, représentant la justification du pape Léon III, dans la basilique de Saint-Pierre, devant Charlemagne, ou plutôt le couronnement de cet empereur, dans lequel il est facile de reconnaître le portrait défiguré de François Ier. C'était comme un manifeste de la politique nouvelle inaugurée par Léon X et une allusion plus que transparente au parti qu'il avait déjà pris entre ce prince et son rival Charles-Quint, son concurrent à la couronne impériale. C'était encore un des fruits des conférences de Bologne et des concessions garanties par le concordat; mais c'était aussi un démenti solennel donné à la fresque d'Héliodore et surtout à celle d'Attila; aussi n'y trouve-t-on pas la même verve que dans les précédentes. Outre que les lourdes traces des pinceaux auxiliaires y deviennent de plus en plus saillantes, il y a dans l'ordonnance même du sujet des faiblesses qui étonnent et qui étaient peut-être rendues inévitables par les exigences du patronage; car il est impossible d'admettre que l'artiste ait, de son plein gré, surchargé sa com-

position de cette quantité de portraits qui troublent l'harmonie des lignes, mais parmi lesquels un œil exercé reconnaîtra sans peine ceux qui ont été tracés par la main du maître. De ce nombre est celui du jeune Hippolyte de Médicis, représentant un page agenouillé qui tient la couronne lombarde derrière l'empereur, dont le sceptre est surmonté d'une fleur de lis. L'allégorie ne pouvait être plus claire. C'était comme une dernière sanction donnée au pacte conclu entre les deux dynasties.

Il ne restait plus à peindre que la salle de Constantin, et cette fois-ci les peintures projetées devaient être exclusivement consacrées à la glorification du premier empereur chrétien, sans aucun mélange d'allusions politiques ou dynastiques. Mais les tâches dont l'artiste était surchargé lui permirent à peine de commencer celle-là, qui fut achevée par ses élèves après sa mort. Malheureusement pour lui et pour nous, ils en achevèrent beaucoup d'autres de son vivant, et désormais ce ne sera plus seulement dans les parties accessoires que nous aurons à signaler les traces de leurs pinceaux.

Cette collaboration a déparé plusieurs tableaux de Raphaël, qui sont au musée de Madrid, l'un des plus riches de toute l'Europe en ouvrages de sa main. Mais toutes ces richesses ne sont pas de bon aloi. Si la petite *Sainte Famille* de l'Escurial, *la Vierge au poisson* et le *Spasimo* remplissent l'âme du spectateur de la plus douce émotion, il n'en est pas de même des autres ouvrages du même maître qui servent

d'accompagnement à ceux-là et qui appartiennent tous à la dernière période de sa carrière. Il y a là une *Sainte Famille* peinte originairement pour le duc de Mantoue et qu'on ose à peine critiquer, à cause de la fameuse exclamation de Philippe IV : « Celle-ci sera ma perle ! » Or cette prétendue perle, indubitablement dessinée par Raphaël, a été livrée ensuite aux mains de son élève comme à celles d'un exécuteur, et la grâce que le maître avait su répandre sur cette scène de famille, a été considérablement altérée par la dureté du pinceau de Jules Romain, particulièrement dans le ton du paysage et dans les demi-teintes de la carnation.

Une autre Sainte Famille du même style, désignée sous le nom de *Vierge à la rose*, remplit tout aussi peu que la précédente les conditions d'une image de dévotion ; mais on ne peut nier que le dessin ne soit tout entier de la main de Raphaël, bien que la finesse des contours ainsi que l'harmonie des couleurs soient à peine appréciables sous la couche épaisse de vernis qui les recouvre.

La Sainte Famille de l'*Agnus Dei*, plus grande que les deux autres, est également une copie d'élève, savoir, de Luca Penni, dont le pinceau avait plus de souplesse que celui de Jules Romain, mais qui ne l'égalait pas comme dessinateur. C'est à cette infériorité qu'il faut imputer la roideur de la figure de la Vierge et le contraste qu'elle présente avec la grâce inimitable des deux enfants.

Philippe IV n'était pas moins fier de l'acquisition

du tableau de *la Visitation*, et je conviens qu'on ne saurait imaginer un dessin plus magistral que celui de ces deux figures qui se rencontrent si harmonieusement; mais, au risque de produire une dissonance dans le concert d'éloges dont cette œuvre savante a été l'objet, j'avouerai qu'il y a quelque chose, dans son ensemble, qui ne permet pas au spectateur d'éprouver, en la contemplant, une impression analogue à celle que produirait sur lui la lecture du récit évangélique.

Si Raphaël, dans le tableau de *la Visitation*, a poussé trop loin le naturalisme, il a péché par un autre excès dans celui de *la Vierge aux ruines*, qui est également à Madrid. Ici c'est le culte de l'antique qui domine toutes les autres inspirations, et l'artiste ne s'est pas contenté de lui assigner le second plan; le premier plan est également envahi par des débris d'édifices dans lesquels on reconnaît fragmentairement l'application des préceptes de Vitruve. L'enfant Jésus est assis sur un fragment d'architrave, son pied pose sur un fragment de chapiteau, et saint Joseph, au lieu de compléter le groupe, semble se perdre, avec une lampe à la main, sous de sombres voûtes délabrées qui menacent de s'écrouler sur sa tête. Cette composition bizarre, sortie indubitablement de l'école de Raphaël, est un des monuments les plus curieux de la renaissance classique.

La Vierge au candélabre, qui a passé de la galerie du duc de Lucques en Angleterre, dut être conçue

sous l'empire des mêmes préoccupations. C'est un type dans lequel la noblesse de la forme et la perfection du modelé n'excluent pas une certaine roideur qui semble accuser, je ne dis pas une imitation, mais une sorte d'obsession de quelque figure antique, produit récent d'une de ces excavations dont Raphaël avait alors l'intendance. Quant à l'enfant Jésus et aux deux anges qui l'accompagnent, ils portent l'empreinte si manifeste d'un pinceau inférieur, que le nom de Jules Romain se présente naturellement à la pensée.

C'est toujours ce même nom sinistre qui reparaît, toutes les fois que les admirateurs intelligents de Raphaël, placés devant une de ses œuvres, éprouvent un genre d'impression mixte qui ne répond pas à leur attente. Cette dissonance ne leur est épargnée dans presque aucune des grandes collections européennes, pas même dans la Tribune de Florence, où les yeux sont obligés de passer, sans transition, de *la Vierge au chardonneret* à *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, de même qu'au palais Pitti, il faut subir la Vierge si peu attrayante de *l'Impannata*, pour arriver à *la Madone du grand-duc*.

Heureusement nous pouvons opposer à toutes ces défaillances ou, si l'on aime mieux, à toutes ces intermittences, plusieurs ouvrages dont Raphaël se réserva presque exclusivement l'exécution et qui prouvent qu'à l'époque dont nous parlons, son génie n'avait rien perdu, ni en élévation, ni en profondeur. Je veux parler du *Spasimo* de Sicile, de *la Madone*

de Saint-Sixte, des cartons de tapisseries et de *la Transfiguration*.

Le *Spasimo* de Sicile, ou *Portement de Croix*, peint en 1517 pour l'église des Olivétains de Palerme, et acquis par Philippe IV au prix d'une rente annuelle de mille écus, est de tous les trésors d'art qui ornent le Musée de Madrid, celui dont les Espagnols sont le plus fiers, et l'on est obligé de convenir que, de tous les tableaux de Raphaël, c'est celui qui approche le plus des fresques du Vatican, tant pour le mouvement dramatique à la fois si intense et si réglé, que pour le caractère grandiose de la composition. Malgré les mésaventures qu'il a essuyées sur terre et sur mer, malgré les restaurations partielles qu'il a dû subir, ce tableau est mieux conservé que beaucoup d'autres qui n'ont pas changé de place, et le coloris a très-peu perdu de sa vigueur et de son harmonie primitives; l'expression, renforcée par des contrastes habilement ménagés, n'a jamais été portée si loin dans aucune représentation antérieure du même sujet, et jamais les divers personnages qui figurent dans cette scène si émouvante, n'ont été si bien caractérisés, ni si bien mis en relief. Le mélange de la souffrance et de la pitié dans le regard du Christ, quand il s'affaisse sous sa croix et qu'il dit aux filles de Jérusalem de ne pas pleurer sur lui, donne à cette partie du tableau une force d'attraction qui semble avoir été calculée pour provoquer un élan d'amour ou de contrition, ou bien encore pour mettre une âme méditative en harmonie avec le deuil de la semaine sainte. Il faut se

souvenir pour qui cette scène pathétique avait été tracée par l'artiste qui donnait ici une preuve de plus de la puissance qu'il avait, au plus fort de ses études sur l'antique, d'évoquer des inspirations rétrospectives. La donnée fondamentale de son œuvre était fournie par le nom même que portait l'église à laquelle elle était destinée : *Santa Maria dello Spasimo.*

La Madone de Saint-Sixte avait une destination encore plus relevée ; car il s'agissait non plus d'une image de dévotion, mais d'une sorte de transfiguration, exprimée par ce que l'art du peintre avait de plus immatériel, c'est-à-dire par un idéal de formes et de couleurs qui répondît à la sublimité de sa conception. Or, jamais toutes ces conditions n'ont été si admirablement remplies. Non-seulement le surnaturel absorbe, pour ainsi dire, tous les attributs d'humanité dans la Vierge et dans l'enfant, mais il y a dans tout l'ensemble, quelque chose qui fait l'effet d'une vision céleste, de sorte que la première impression est presque toujours une sorte d'éblouissement.

C'étaient les Bénédictins du couvent de Saint-Sixte à Plaisance, qui avaient voulu avoir ce tableau pour décorer leur église et aussi pour ajouter à la solennité de la procession annuelle qui se faisait en l'honneur de leur patron ; car cette destination est mise hors de doute par l'ordonnance même de la composition, le geste de saint Sixte ne pouvant se rapporter qu'à la foule des fidèles ou des moines qui

sont censés marcher à la suite. Ce n'est donc pas seulement un tableau d'autel, mais c'est bien plutôt une bannière que l'artiste a eue en vue dans l'accomplissement de cette tâche pour laquelle il n'a voulu recourir ni à ses auxiliaires habituels, ni même à des études préparatoires, comme s'il s'était senti doué d'une vertu d'improvisation en traitant le sujet favori de cette école ombrienne où il avait puisé ses plus pures inspirations.

Quand on a devant les yeux *la Vierge de Saint-Sixte*, on ne peut se défendre d'une certaine rancune contre ceux qui empêchaient alors son auteur de produire d'autres merveilles du même genre, et qui donnaient à son génie essentiellement créateur une direction qui éparpillait ses forces sur des travaux restés pour la plupart stériles. Déjà, par un bref du 27 août 1515, Léon X avait nommé Raphaël *intendant supérieur* de toutes les fouilles qui se feraient à Rome et dans les environs, de sorte que son goût naturel pour l'antique, déjà ravivé par son commerce intime avec les poëtes et les érudits de la cour pontificale, devint bientôt une véritable passion qui l'empêcha plus d'une fois de mettre la dernière main à des œuvres plus importantes et rendit nécessaire la collaboration d'artistes incapables de l'interpréter ou même de le comprendre. Voilà pourquoi les peintures des loges restèrent inachevées ainsi que celles de *la Farnésine* et de *la Salle de Constantin* dans le Vatican. Heureusement il n'en a pas été de même pour les cartons des tapisseries de la chapelle Sixtine,

lesquels étaient entièrement terminés en 1518. Ici se présente une nouvelle série de créations merveilleuses qui occupent une place tout à fait à part dans l'histoire de l'art chrétien, et qui donnent le démenti à toutes les inductions qu'on serait tenté de tirer de certains indices qui ressemblent à des symptômes de décadence.

Les tapisseries pour lesquelles on demandait des dessins à Raphaël devaient compléter la décoration de la chapelle Sixtine et correspondre aux sujets tirés de l'ancien et du nouveau Testament, que le pape Sixte IV y avait fait peindre par les meilleurs artistes de son temps. Cela seul eût suffi pour enflammer d'émulation leur continuateur; mais à ce premier mobile s'en joignait un autre bien autrement puissant ; c'était l'idée de la comparaison qu'on ne manquerait pas de faire entre les compositions de Raphaël et celles qu'avait tracées Michel-Ange à la voûte de la même chapelle.

L'occasion était belle pour prendre sa revanche de l'échec qu'il avait essuyé en peignant le prophète *Isaïe* dans l'église de Saint-Augustin. Les Actes des apôtres étaient une mine dont aucune école n'avait encore soupçonné la richesse, et l'exemple donné par Masaccio, dans la chapelle du Carmine, n'avait pas trouvé d'imitateurs. La tâche eût donc été très-attrayante en elle-même, indépendamment de tout autre mobile ; mais combien ne l'était-elle pas davantage, quand il s'agissait de compléter la décoration de cette chapelle Sixtine où Sixte IV avait employé

les meilleurs artistes de son temps, et dont Michel-Ange semblait avoir pris possession exclusive comme d'un trône qui n'admettait pas de concurrence.

La concurrence, en effet, ne paraissait pas formidable, vu que l'ouvrage projeté appartenait plutôt, suivant l'opinion commune, au domaine de l'industrie qu'au domaine de l'art. Mais Raphaël, en traçant ses cartons, ne perdit pas un instant de vue les rapports qui existeraient entre son œuvre et celle de Michel-Ange, ni la comparaison à laquelle ce voisinage donnerait lieu, comparaison qu'il fallait rendre moins désavantageuse par des artifices techniques dont le succès n'était garanti par aucune expérience préalable. Il fallait d'abord éviter les inconvénients que devait produire l'épaisseur des fils dans les figures de trop petites dimensions, et contraindre, pour ainsi dire, l'ouvrier à conserver, dans la tapisserie, l'expression et les formes du dessin original, en lui donnant pour modèles des figures de grandeur plus que naturelle, et en le dirigeant avec une précision minutieuse, jusque dans l'application mécanique des couleurs ainsi que dans la distribution des ombres et des lumières.

Une précaution plus importante encore était celle de simplifier autant que possible les compositions comme première condition du caractère de grandeur qu'il importait de leur imprimer devant les fresques de Michel-Ange. Cette même simplicité, modifiée par la diversité des mouvements et des poses, devait se trouver dans le style des draperies qui sont traitées

avec un goût qu'on ne saurait trop admirer, non-seulement dans les grandes masses, mais jusque dans les moindres détails; en un mot, il fallait traduire dignement, dans la langue de l'art, les exploits surnaturels des deux apôtres qui avaient inauguré l'apostolat chrétien dans l'ancien monde.

Sur les quatre cartons qui se rapportent à l'histoire de saint Pierre, il y en a un qui semble avoir été pour l'artiste l'objet d'une prédilection toute partigulière; c'est celui qui représente *la Pêche miraculeuse* et qui a eu le privilége d'être gravé avec quelques variantes, par Marc-Antoine, sans doute parce qu'il montrait, plus qu'aucun des autres, l'empreinte de la main du maître. En effet, on n'y trouve point celle de ses collaborateurs ordinaires, à l'exception de Jean d'Udine, qui a peint les poissons et surtout les cicognes avec toute l'exactitude d'un artiste flamand. Mais le regard ne s'arrête ni à ces détails pittoresques, ni même aux belles lignes que forme le paysage avec le lac; l'attention et l'admiration sont absorbées par la scène imposante qui se passe dans une barque, près du rivage, entre l'apôtre et son divin maître dont la pose et le geste, combinés avec la splendeur de ses vêtements, donnent l'idée d'une sorte de transfiguration qui motive parfaitement l'intense adoration et l'humble attitude de saint Pierre; on croit entendre sortir de sa bouche les paroles de l'Évangile: « Seigneur, retirez-vous de moi car je suis un grand pécheur, » et le Christ lui répond: « Ne crains rien, dorénavant tu seras pêcheur d'hommes. »

Cette allusion à la puissance pontificale est reproduite et confirmée dans la composition presque aussi imposante, quoique moins bien conservée, où l'on voit le Christ donnant les clefs à saint Pierre avec la mission de paître ses brebis. Ici tous les apôtres sont présents, et diversement caractérisés; mais ils se tiennent un peu à l'écart, et c'est encore sur la figure centrale que se concentre tout l'intérêt. L'expression de saint Pierre rappelle les trois interpellations qui lui ont été faites : « Simon, fils de Jonas, est-ce que tu m'aimes? »

La Guérison du Paralytique offre un autre genre d'intérêt. Les figures sont habilement distribuées entre des colonnes torses corinthiennes imitées de celles qui ornent l'église de Saint-Pierre et qui proviennent, dit-on, du temple de Jérusalem. Dans le compartiment central, on voit un paralytique dont la difformité, renfermée dans de justes limites, ne produit sur le spectateur aucun effet pénible. C'est le moment où saint Pierre, lui prenant la main, lui commande de se lever et de marcher. Dans ces divers groupes d'hommes, de femmes et d'enfants, il n'y a pas une seule figure sur laquelle ne se reflète, à quelque degré, l'impression produite par la puissance surnaturelle de l'apôtre. Dans toutes, on reconnaît la main de Raphaël, comme dans la Pêche miraculeuse; seulement ce n'est pas la figure de saint Pierre qui est la plus frappante, c'est plutôt celle de saint Jean, qui est évidemment une réminiscence de Léonard.

La Mort d'Ananias est le chef-d'œuvre de l'artiste dans le genre terrible, et c'est de toutes ses compositions celle qui autorise le plus ses admirateurs à l'égaler à Michel-Ange. Il est en effet difficile de croire que ce dernier, avec toutes ses qualités transcendantes, eût pu s'élever, en traitant le même sujet, à une plus grande hauteur. Jamais la puissance surhumaine n'a été mieux rendue qu'elle ne l'est dans la pose, dans le geste et dans le regard de saint Pierre, quand Ananias est foudroyé par lui pour avoir menti au Saint-Esprit, et jamais on n'a distribué d'une manière si saisissante et si habilement calculée, les diverses parties d'une grande scène dramatique, qu'elles le sont dans celle que Raphaël a mise ici sous nos yeux.

Les trois cartons qui se rapportent à l'histoire de saint Paul ont pour sujet le châtiment d'Élymas qui peut être regardé comme le pendant du châtiment d'Ananias, saint Paul et saint Barnabé à Lystrie, enfin, comme point culminant de toute la série, la prédication du grand apôtre devant l'aréopage. On ne peut rien comparer à cette dernière composition dans le domaine de l'art chrétien. Jamais le geste du prédicateur n'a mieux exprimé l'inspiration divine et jamais on n'a vu des contrastes si merveilleusement accentués. Les auditeurs devant éprouver des impressions diverses suivant la diversité de leurs croyances, il fallait une grande finesse de conception et une extrême délicatesse de pinceau, pour rendre, par l'expression des physionomies, les nuances qui

séparaient les unes des autres les écoles philosophiques d'Athènes; chacune d'elles est représentée par une figure, que l'artiste a su caractériser avec un bonheur incomparable. Le Stoïcien ne ressemble ni à l'Épicurien ni au Platonicien, et l'on s'arrêterait plus longtemps à analyser leurs physionomies respectives, si l'attention ne se portait forcément sur Denis l'Aréopagite et sa femme Damaris, qu'on reconnaît au mouvement sympathique qui semble les entraîner vers l'Apôtre. Ici l'encadrement architectural accuse les mêmes préoccupations que nous avons signalées dans le tableau précédent. Il y a aussi une perspective qui s'ouvre sur un gracieux paysage; il y a aussi la statue d'un dieu qu'il s'agit de supplanter; il y a des édifices construits d'après les règles de Vitruve et dont l'un est copié d'après Bramante; mais ce qu'il y a de plus que dans les compositions précédentes, c'est une reproduction partielle d'un bas-relief antique qui se trouvait alors dans la villa Médicis, et qui représentait un autel avec tout l'appareil d'un sacrifice[1].

La tâche de l'artiste aurait dû finir là; mais Léon X, qui confondit trop souvent les intérêts de sa famille

1. Tous ces cartons originaux n'ont pas été conservés. On ne retrouve plus ni la *Conversion de saint Paul*, ni la *Lapidation de saint Étienne*, ni le *Tremblement de terre de Lystra*, et nous devons nous estimer heureux de posséder encore les sept autres; car on ne paraît pas avoir attaché une grande importance à leur conservation, après l'exécution des tapisseries. Les sept cartons qui ont échappé à cette insouciance, sont en Angleterre depuis le dix-septième siècle.

avec ceux de l'Église, voulut qu'au dessous de ces grandes compositions qui se rapportent aux plus grands événements du christianisme, on représentât, en camaïeu, des épisodes de sa propre histoire. C'est par suite de cette confusion systématique qu'il a voulu que les tapisseries, exposées périodiquement dans la chapelle Sixtine, rappelassent aux générations futures son entrée à Florence comme légat du pape en 1492; son évasion de la même ville, sous un déguisement de moine, en 1494, ses aventures après la bataille de Ravenne, avec l'intervention symbolique des naïades et des satyres; son retour triomphal à Florence en 1512; et enfin son entrée dans Rome, après la mort de Jules II, pour assister au conclave qui devait placer sur sa tête la tiare pontificale.

Tous ces événements étaient, aux yeux de Léon X, autant de degrés qu'il avait dû franchir, plus ou moins miraculeusement, pour monter sur la chaire de Saint-Pierre, et, par conséquent, ils avaient droit à une commémoration spéciale et même à une sorte de consécration qui les placerait bien au-dessus des faits dont se composent les annales de l'Église. Et Raphaël, alors plus accablé que jamais de travaux et de soucis, était obligé de se prêter à toutes ces fantaisies puériles! Que pouvait-il faire de moins, quand on lui octroyait le privilége si envié de peindre successivement les membres de la famille? Il avait commencé, en 1514, par le jeune frère du pape, Julien de Médicis, puis il avait peint à plusieurs reprises le petit Hippolyte destiné dès lors au cardinalat. Ensuite

vint le tour de l'usurpateur Laurent, et, pour couronner cette série de chefs-d'œuvre ou plutôt pour les éclipser tous, on vit paraître, réunis dans un même cadre, le Pape avec ses deux neveux, Jules de Médicis et Louis de Rossi, tous trois si merveilleusement caractérisés que l'impression produite par cette apparition tenait encore plus de l'ébahissement que de l'admiration. Enfin, si l'on en croit une légende transmise par un écrivain du même siècle, l'illusion fut portée si loin, que le président de la chancellerie voulant faire signer quelques bulles, s'agenouilla devant cette image décevante comme devant le Pontife lui-même.

Cette immense faveur dont Raphaël jouissait auprès du souverain Pontife, était souvent mêlée d'angoisses que les jouissances de la gloire était impuissantes à calmer. Depuis l'année 1515, qui forme le point culminant de ses prospérités, il s'était passé à Rome et dans sa ville natale des événements qui ne pouvaient manquer de lui navrer le cœur. Une bulle de confiscation avait été fulminée contre son ancien patron, le duc d'Urbin, par son nouveau patron, que sa double puissance rendait doublement irrésistible et que son ambition de famille rendait inexorable; car c'était au profit de son neveu Laurent, que Léon X dépouillait de son fief héréditaire le représentant de la dynastie la plus héroïque, la plus intelligente et la plus populaire de toute l'Italie. Or c'était précisément à la cour d'Urbin que les Médicis, expulsés de Florence, avaient trouvé un asile

quelques années auparavant, et l'on s'y souvenait encore d'avoir vu la duchesse Élisabeth bercer maternellement dans ses bras ce même Laurent qu'on ne pouvait comparer qu'à un serpent qui se glisse dans le nid d'un aigle pris au piége.

L'indignation fut universelle en Ombrie, dans les montagnes comme dans la plaine, et le cri de guerre sortit de tous les cœurs; mais, avant de braver les chances d'une lutte trop inégale, on attendit le résultat d'une ambassade qui rappelait un peu celle de Volumnie auprès de Coriolan, puisque l'ambassadrice, qui était la vieille duchesse Élisabeth, avait été comme une seconde mère pour l'usurpateur que protégeait le Pontife. L'arrivée de cette vénérable suppliante produisit à Rome une sensation proportionnée à l'injustice du coup qu'elle venait détourner. Après plusieurs refus, signifiés sans ménagement, elle fut enfin admise à s'humilier deux fois devant Léon X, qui était de retour de Florence où il avait emmené Raphaël pour dessiner la façade de son église favorite de San Lorenzo. Ce voyage, entrepris dans un but purement dynastique, n'avait fait que l'endurcir davantage dans ses projets d'usurpation, de sorte que les humiliations, les supplications et les appels pathétiques à des services oubliés, ne purent rien contre son inflexible résolution. La duchesse partit donc sans espoir, et ses plus tristes pressentiments ne tardèrent pas à se réaliser.

Quelle part Raphaël prit-il de loin aux tribulations de la famille ducale et aux souffrances de ses com-

patriotes, souffrances qui n'excitèrent la pitié d'aucune puissance italienne, grande ou petite, tant on redoutait les rancunes des Médicis? comment conciliait-il sa reconnaissance pour son nouveau patron avec celle qu'il devait à son premier patron maintenant proscrit, et que cette proscription même rendait encore plus sacrée? L'essor qu'avait pris sa fortune depuis l'avénement du nouveau pontife, et qui est attesté par la lettre trop positive qu'il écrivait à son oncle Ciarla sur sa brillante perspective matrimoniale et pécuniaire, cet essor avait-il neutralisé ou refoulé les nobles sentiments qui l'avaient caractérisé jusqu'alors et qui faisaient partie de ses meilleures inspirations? Le lien qui l'attachait à sa terre natale était-il tellement relâché qu'il pût envisager de sang-froid les calamités qui allaient fondre sur elle? Ces diverses suppositions sont d'autant plus inadmissibles, que nous le voyons, vers cette époque, se faire agréger à une pieuse confrérie d'Urbin, pour participer au bénéfice des prières périodiques récitées en commun par ses membres, comme s'il avait puisé dans cette association, même lointaine, avec des âmes pures, un remède contre la contagion de celles qui ne l'étaient pas [1]. D'ailleurs n'avait-il pas vécu depuis trois ans dans l'intimité de Timoteo Viti, né et nourri sur le même sol, affilié à cette même confrérie au service de laquelle il mettait son pinceau, et caractérisé par Vasari comme un homme amoureux

1. Pungileoni, *Vita di Raffaello*, p. 147.

de sa patrie, *innamorato della patria?* et cet amour était chez lui inséparable de celui du prince dépossédé, envers qui sa fidélité fut vraiment héroïque, car il ne quitta son deuil, comme sujet et comme artiste, qu'après avoir été témoin de sa rentrée triomphale dans ses États.

A ce contraste, source d'angoisses, peut-être même de remords pour Raphaël, il faut joindre la double chaîne qui l'attachait au cardinal Bibbiena devenu commissaire pontifical dans le duché confisqué. L'une de ces chaînes était celle du patronage qui, au plus fort de ses tribulations patriotiques, le liait à une tâche qui ne pouvait être de son goût; car c'était précisément au printemps de 1516, pendant la triste ambassade de la duchesse Élisabeth, que Raphaël traçait, dans la chambre de bain de son patron, les peintures trop mythologiques qui devaient être terminées par Jules Romain; si cette chaîne pouvait s'appeler une chaîne de fer, l'autre au contraire, était une chaîne d'or, puisque c'était la chaîne matrimoniale qui devait lier indissolublement son sort à celui de Marie Bibbiena, que le cardinal son oncle, par ses importunités jointes à la perspective d'une belle dot, avait fait accepter à celui qu'il appelait par anticipation *son* Raphaël[1]. Pour se faire une idée des irradiations joyeuses qui illuminaient alors son âme, il faut lire la curieuse énumération de ses prospérités dans la lettre qu'il écrivait à son oncle

1. *Vie de Raphaël*, vol. I, p. 237.

Ciarla sur cette affaire (car c'en était une pour lui dans la plus prosaïque acception du mot). Comme on y reconnaît le ton d'un homme qui porte légèrement le fardeau de la gloire et de la vie, et comme on reconnaît son cœur dans le soin qu'il prend de faire informer le duc et la duchesse d'Urbin de tout ce qui lui arrivait d'heureux, *parce que*, dit-il, *je sais qu'ils apprendront avec plaisir qu'un de leurs sujets s'acquiert de l'honneur !* (1er juillet 1514.)

Nous savons que, deux ans plus tard, le projet d'alliance subsistait toujours et que, par conséquent, ses liens de servitude, volontaire ou forcée, étaient toujours les mêmes; ou plutôt ils s'étaient multipliés dans une telle proportion et avec des incompatibilités si navrantes, que ses forces physiques et morales ne pouvaient plus y suffire. Outre qu'il venait de recueillir la lourde succession de Bramante comme architecte de Saint-Pierre, on l'avait surchargé d'autres travaux qu'il n'exécutait pas toujours par lui-même, mais de l'exécution desquels il était toujours responsable. Il fallait faire face aux engagements contractés avec deux patrons inexorables, avec Léon X, pour les cartons des tapisseries, pour les peintures des loges et pour celles de la troisième chambre du Vatican, avec le banquier Chigi, pour les fresques de la Farnésine, à peine commencées, et pour la décoration de son mausolée dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, cinq tâches effrayantes qu'il était obligé de faire marcher de front et de concilier avec la surintendance des antiquités et des fouilles, et surtout

de sa patrie, *innamorato della patria?* et cet amour était chez lui inséparable de celui du prince dépossédé, envers qui sa fidélité fut vraiment héroïque, car il ne quitta son deuil, comme sujet et comme artiste, qu'après avoir été témoin de sa rentrée triomphale dans ses États.

A ce contraste, source d'angoisses, peut-être même de remords pour Raphaël, il faut joindre la double chaîne qui l'attachait au cardinal Bibbiena devenu commissaire pontifical dans le duché confisqué. L'une de ces chaînes était celle du patronage qui, au plus fort de ses tribulations patriotiques, le liait à une tâche qui ne pouvait être de son goût; car c'était précisément au printemps de 1516, pendant la triste ambassade de la duchesse Élisabeth, que Raphaël traçait, dans la chambre de bain de son patron, les peintures trop mythologiques qui devaient être terminées par Jules Romain; si cette chaîne pouvait s'appeler une chaîne de fer, l'autre au contraire, était une chaîne d'or, puisque c'était la chaîne matrimoniale qui devait lier indissolublement son sort à celui de Marie Bibbiena, que le cardinal son oncle, par ses importunités jointes à la perspective d'une belle dot, avait fait accepter à celui qu'il appelait par anticipation *son* Raphaël[1]. Pour se faire une idée des irradiations joyeuses qui illuminaient alors son âme, il faut lire la curieuse énumération de ses prospérités dans la lettre qu'il écrivait à son oncle

1. *Vie de Raphaël*, vol. I, p. 237.

chue[1]. Mais rien ne put empêcher le triomphe de la force sur le droit et, après huit mois de résistance héroïque, la bulle de confiscation reçut sa pleine et entière exécution. L'indignation contre l'usurpateur n'avait pas éclaté seulement en Italie; l'on avait vu des soldats français qui lui étaient envoyés comme auxiliaires, passer, sans permission, avec armes et drapeaux, du côté du duc d'Urbin[2]. Jamais les Médicis n'avaient été si détestés. A la détestation se joignait le mépris pour Laurent de Médicis, le nouveau duc d'Urbin, auquel l'épuisement causé par ses débauches ne pronostiquait qu'un règne de très-courte durée. Mais il vécut juste assez longtemps pour faire subir son patronage à Raphaël. Car, dans cette même année 1518, ce dernier peignit non-seulement son portrait mais encore deux tableaux qui ont joui d'une grande célébrité, surtout en France où ils furent envoyés par Laurent dans un but de spéculation diplomatique. C'est à ce titre que nous possédons le *Saint-Michel terrassant le Démon*, et la grande *Sainte-Famille* du Louvre, sur laquelle on a fabriqué de ridicules légendes, démenties par les documents. Mais il faut avoir une forte puissance d'abstraction pour s'extasier devant ces deux chefs-d'œuvre sans que cette extase soit troublée par les opérations successives qu'ils ont subies périodiquement de siècle en

1. Gaye. Carteggio inedito, t. II, p. 146.

2. 6 mai 1517, les soldats français, tous vétérans, passèrent du côté du duc d'Urbin, *à bandiere spiegate*. Ugolini. Storia dei duchi d'Urbino, vol. II, p. 215.

siècle. Car ce n'est pas seulement l'harmonie des tons qui a été compromise, c'est aussi l'expression dans ses nuances les plus délicates. A quoi il faut ajouter que les retouches ne s'appliquaient pas à des œuvres peintes originairement par Raphaël lui-même. On retrouvait partout le dur pinceau de Jules Romain, son disciple favori, et personne ne croyait qu'il pût faillir en imitant la touche de son maître.

Quoi qu'il en soit, la tradition dit que François Ier fut transporté d'admiration à la vue du tableau de *Saint-Michel*, et l'on comprend facilement ces transports, pour peu qu'on se figure l'impression qu'il devait produire quand il était dans toute sa fraîcheur. Outre que rien de pareil ne se trouvait parmi les acquisitions royales, le monarque était flatté de cette allusion à un ordre de chevalerie dont il était fier, bien que cet ordre eût été fondé par le moins chevaleresque de ses prédécesseurs.

L'accueil enthousiaste fait à ces deux trésors valut à leur possesseur, ou plutôt à sa sœur, Marguerite de Valois, l'envoi d'un troisième qui se voit également dans la collection du Louvre, mais tellement défiguré par les retouches et tellement indigne du maître dont il porte le nom, qu'il faut être averti de son origine pour avoir la pensée de s'y arrêter. Je veux parler du tableau de *Sainte-Marguerite*, auquel Raphaël n'avait pas donné un seul coup de pinceau et qui avait, dans l'intention du donataire, la même destination diplomatique que les autres. Il en faut dire autant du portrait de Jeanne d'Aragon, l'objet

d'une admiration traditionnelle qui ne se serait jamais démentie, si l'on n'avait découvert que Raphaël n'avait peint ni la tête, ni les parties accessoires, et que même le dessin original, dont nous parlerons bientôt, avait été tracé par une autre main que la sienne.

En retour de tous ces dons renforcés par d'intarissables bassesses, Laurent obtint, comme gage d'une union indissoluble entre les deux maisons régnantes, la main d'une noble fille de France qui devait le rendre père d'une princesse encore plus fameuse que lui; car cette princesse devait être Catherine de Médicis.

Outre le patronage impérieux de la famille de Médicis, Raphaël avait à subir celui d'Augustin Chigi, qui semblait résolu à ne pas laisser reposer son pinceau. Le succès qu'avait obtenu *la Galatée*, lui avait fait désirer que le vestibule du même édifice fût décoré dans le même goût, c'est-à-dire qu'il voulait qu'on cherchât dans l'antiquité païenne un mythe assez primitif pour se prêter à la manifestation des belles formes, et assez riche en incidents pour décorer tout l'espace disponible, c'est-à-dire quatorze lunettes, dix pendentifs et les deux champs rectangulaires du plafond.

Le problème était difficile à résoudre; mais Raphaël a su tirer un parti tellement ingénieux de ces difficultés mêmes, qu'on serait tenté de dire que le lieu et le sujet étaient faits l'un pour l'autre. Ce sujet était-il de son choix ou suggéré par l'Arioste, à qui

on a voulu en faire honneur? ou bien l'artiste, cédant à sa passion pour le beau sous toutes ses formes, et spécialement sous celle qui s'offrait à lui, se laissa-t-il éprendre de la légende si attrayante de Psyché, en lisant les commentaires de Beroalde sur *l'âne d'or* d'Apulée; car cette curieuse publication était alors dans toute sa fraîcheur, et ce genre d'allégories mystiques mêlées d'aspirations chrétiennes et parlant à l'imagination au moins autant qu'à l'intelligence, avait pour les esprits un charme qui aurait assuré le succès d'un pinceau même médiocre qui se serait voué à la reproduction de cette histoire si pleine de sens et de poésie.

Le symbole de Psyché, avant de tomber dans le domaine de l'art du seizième siècle, avait passé par l'école des Néoplatoniciens et par les catacombes; puis il avait été oublié pendant le moyen âge, pour figurer plus tard parmi les conquêtes intellectuelles de la Renaissance. Mais, pour valoir tout son prix, il fallait qu'il fût soumis à un procédé d'épuration qui le dégageât de tout ce qui pouvait le dégrader ou l'obscurcir, il fallait qu'on vît clairement que, dans cette série d'épreuves traversées victorieusement par Psyché, il s'agit de la chute primitive de l'âme humaine et de sa régénération par le sacrifice. Or, cette signification du mythe a été parfaitement comprise par Raphaël, et j'ajouterais qu'elle a été parfaitement rendue s'il n'avait pas confié l'exécution de ses dessins à celui de ses collaborateurs qui a le plus profané son art par ses productions obscènes, je veux dire à

ce Jules Romain pour qui la grâce pudique ne fut jamais qu'un mot vide de sens.

Il faut donc, en présence de toutes ces nudités symboliques qui accusent souvent un défaut d'harmonie entre la forme et la couleur, tenir compte de cette malheureuse collaboration; mais il importe encore plus de se bien pénétrer de la vraie signification du symbole, et de ne pas se laisser effaroucher par cette fréquente répétition des figures de l'Amour et de Vénus, qui, parfois, rappellent vaguement les créations peu chastes du ciseau de Praxitèle. Cette illusion se dissipera bien vite, quand on aura regardé de près le type et l'expression du visage, et le spectateur, en combinant son impression avec les données traditionnelles, pourra reconstruire, pour son propre compte, cette belle légende si magnifiquement déroulée sous ses yeux.

La différence de talent dans ses collaborateurs devait nécessairement se réfléchir dans leurs tâches respectives, et c'est là ce qui explique pourquoi le spectateur répartit si inégalement son attention entre les divers compartiments, pourquoi il s'arrête plus longtemps devant ceux où l'artiste a représenté l'Amour baisé par Jupiter, Psyché revenant des enfers, Psyché portée par Mercure, et surtout Psyché présentée par l'Amour aux trois déesses. On a même dit que ce dernier groupe, réputé supérieur à tous les autres, avait été peint entièrement de la main de Raphaël.

Indépendamment de la valeur poétique de cette

composition, l'artiste a su en distribuer les parties de manière à donner à chaque épisode le relief proportionné à son importance, et l'on peut dire, en tenant compte de la hiérarchie des facultés mises en action, que le mérite de l'ordonnance répond dignement au mérite de l'invention [1].

Mais ce double mérite ne suffisait pas pour absoudre Raphaël du reproche qu'on lui faisait d'abuser de la collaboration de ses élèves, et comme cette collaboration lui devenait chaque jour plus nécessaire, à cause des exigences simultanées des patrons qui se disputaient son pinceau, ses détracteurs s'acharnèrent de plus en plus à déprécier son talent et son caractère, et le jour vint où il n'y eut plus pour lui de proportion entre les jouissances de la gloire et ses amertumes.

On peut fixer approximativement l'année 1517 comme le point culminant de ses tribulations. Un nouvel engagement pris avec les religieuses de Monte Luce, l'obligeait à leur livrer, pour la fête de l'Assomption, le tableau promis et même commencé depuis plus de dix ans. C'était précisément l'époque où Laurent de Médicis, l'usurpateur du duché d'Urbin, insistait, avec une sorte d'acharnement, sur l'exécution immédiate des ouvrages qui devaient lui gagner la faveur du roi de France. En même temps, il fallait achever les fresques de la troisième chambre

1. Voir pour plus de détails sur les peintures de la Farnésine l'excellent ouvrage de M. Gruyer : *Raphaël et l'antiquité*.

du Vatican et celles de la Farnésine qui demandaient au moins son active surveillance, vu l'importance du personnage qu'il s'agissait de satisfaire et qui faisait payer bien cher à Raphaël le patronage dont il croyait l'honorer; car, pendant que les travaux de la Farnésine étaient encore en voie d'exécution, l'insatiable patron le chargeait de construire et de décorer sa chapelle funèbre dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, et un autre patron plus impérieux encore insistait sur l'achèvement d'un autre travail plus important qu'il avait été forcé d'interrompre, je veux parler des peintures des *Loges*, dont les premières avaient déjà excité une admiration universelle.

Parmi les édifices dont la construction ou la décoration l'occupa pendant cette dernière période de sa carrière, le plus intéressant, à tous égards, est le palais du Vatican, commencé par Bramante et couronné par Raphaël de trois rangs de portiques, dont les deux premiers sont formés d'arcades soutenues par des pilastres. C'est là, dans les treize petites voûtes qui composent le second étage, que se trouve cette fameuse série de compositions bibliques que l'on appelle les *Loges* de Raphaël, bien que la main de ses collaborateurs, alors plus nombreux que jamais, y ait été beaucoup plus employée que la sienne. Heureusement la distinction entre son pinceau et le leur est facile à faire, et elle l'est encore davantage quand il s'agit d'assigner la part respective du maître et des disciples soit dans l'ordonnance générale, soit

dans la corrélation harmonieuse des parties entre elles.

Quand Raphaël aborda cette nouvelle tâche, il se trouva sur le terrain où Michel-Ange venait de planter son drapeau, c'est-à-dire sur le terrain de la Genèse, où l'on croyait que nul n'oserait s'aventurer après lui. La concurrence était en effet formidable. Sous le rapport de la grandeur et de la majesté, il était impossible d'aller plus loin, et l'on avait peine à se figurer quelque chose de plus idéal que la beauté dont Michel-Ange avait doué Adam et Ève dans le *Paradis terrestre*. Il est vrai que c'était une beauté dont le génie chrétien avait fait tous les frais, sans s'inspirer en rien de cet idéal antique qui renaissait alors sous toutes les formes et à l'empire duquel il était presque impossible de se soustraire ; mais cette indépendance dans la création de ses types et cette fière répugnance à sacrifier aux grâces païennes étaient précisément les premières conditions du genre de succès auquel aspirait Michel-Ange en traduisant, à sa manière, ce préambule imposant de l'histoire de l'humanité. C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour se prononcer avec compétence entre les deux grands rivaux qui suscitaient alors, entre leurs partisans respectifs, une controverse passionnée qui n'est pas encore épuisée.

En traçant la figure du prophète Isaïe dans l'église de Saint-Augustin, Raphaël avait trompé l'attente de ses admirateurs, et l'on pouvait craindre que son génie ne fût pas à la hauteur de la tâche immense

qu'il allait entreprendre; car ce n'était pas seulement des prophètes qu'il aurait à peindre, il faudrait caractériser d'autres personnages sur des données insuffisantes et envisager en face le grand problème de la création, non moins hérissé de difficultés pour l'art que pour la philosophie. Le chaos, le premier rayon de lumière, l'esprit mouvant de Dieu marchant sur l'abîme à l'origine des choses, voilà les données crépusculaires que l'artiste avait à mettre en œuvre, en traduisant, avec une liberté respectueuse, les premiers versets de la Genèse. Le rôle du Père Éternel est d'une grandeur si désespérante dans les actes successifs de la création, qu'on ne peut pas admettre qu'un peintre doué d'un vrai génie ait jamais abordé sans crainte ce formidable sujet, et c'est ici le cas de dire que la crainte est le commencement de la sagesse. Outre les difficultés intrinsèques, il y avait celles que suscitait la priorité de Michel-Ange, regardée par ses partisans comme une prise de possession fondée non-seulement sur le droit de premier occupant, mais sur son aptitude toute spéciale à rendre les grandes scènes et les grandes figures bibliques. Faire mieux que lui était difficile, faire autrement était dangereux, à cause des comparaisons imminentes entre le modèle et l'imitateur; car l'imitation, ou, si l'on veut, la réminiscence importune, était une nécessité qu'il fallait subir en traitant le premier chapitre de la Genèse, qui a fourni la matière des peintures de la première voûte.

Raphaël se résigna donc à suivre l'exemple de son

rival et à tirer de l'anthropomorphisme tout le parti que comportaient le texte biblique et le champ très-restreint de chaque composition. Sous ce rapport, son succès a été prodigieux et l'on peut dire que nul n'a jamais déployé tant de grandeur dans de si étroites limites. Cette grandeur n'est pas dans les dimensions, mais dans le caractère, combiné avec le mouvement du corps et des extrémités qui jouent un grand rôle dans les trois premiers actes de la création, particulièrement dans celui qui produit la séparation des ténèbres d'avec la lumière. C'est, entre les fresques de la première voûte, celle qui porte le plus visiblement l'empreinte du pinceau magistral de Raphaël, empreinte qui devient de plus en plus rare dans les fresques suivantes.

En descendant de ces hauteurs où il avait agrandi à la fois son style et son point de vue, il se trouva, avec Adam et Ève, sous les frais ombrages de l'Éden, et ces deux types de beauté primitive posèrent simultanément devant lui, avant et après leur chute. Ici la priorité de Michel-Ange n'était plus un motif de découragement, surtout pour la figure d'Ève à laquelle il fallait donner un genre de perfection dont Raphaël seul était capable et dont il avait déjà fait un essai si heureux, en dessinant le même sujet pour Marc-Antoine. Il n'avait donc à craindre d'autre rival que lui-même : mais ce rival était le plus redoutable de tous, et la victoire ne resta pas indécise. Sur les quatre fresques de la deuxième voûte, dans chacune desquelles reparaît le couple primitif, il n'y en a

qu'une où la figure d'Ève réponde à l'idéal perpétué par la gravure; c'est celle qui la représente avec tous les charmes de l'innocence et de la pudeur, au moment où Dieu la donne pour compagne au premier homme; mais la figure d'Adam est loin d'offrir la même perfection, et l'on reconnaît, dans les teintes rougeâtres de la carnation, le lourd pinceau de Jules Romain..

On le reconnaît encore davantage dans la composition qui représente la prévarication primitive et qui est toute entière de la même main. Il suffit de jeter les yeux sur les poses respectives des deux complices, pour ne conserver aucun doute à cet égard. Ce n'était pas ainsi que Raphaël avait traité ce sujet délicat dans la chambre de la *segnature;* mais aussi ce n'était pas à la même source qu'il allait puiser ses inspirations.

Ève encore innocente a la chevelure élégamment nouée à l'antique, mais elle perd cette parure avec celle de l'innocence quand elle devient coupable. Voilà l'idée ingénieuse enfantée par l'imagination classique de Jules Romain, auquel il faut encore attribuer, en grande partie, les deux autres fresques de la deuxième voûte. Celle qui représente Adam et Ève chassés du paradis fait d'abord illusion sur son véritable auteur, à cause des emprunts manifestes faits à Masaccio, et surtout à cause de la reproduction de l'ange, aux ailes irisées, que Raphaël a déjà fait intervenir dans la délivrance de saint Pierre; mais toutes ces intercalations ne déguisent qu'imparfaitement les altérations que le disciple a fait subir à la pensée du

maître, dont l'abnégation ou l'épuisement laisse le champ de plus en plus libre à ses collaborateurs. Cependant il semble s'être réservé une part plus large dans le tableau où Ève déchue de sa beauté, comme de tous les autres attributs de son innocence, expie sa faute par le travail et par le sentiment amer de la malédiction qu'elle transmet, sentiment plus visible encore sur la sombre physionomie d'Adam, et qui forme comme la note dominante de cette composition si profondément élégiaque.

Celle qui représente le déluge avec ses épisodes les plus dramatiques et les plus déchirants, trahit, au premier coup d'œil, non-seulement une main prodigieusement habile, mais une imagination ennoblie par la sensibilité du cœur. Or cette source d'inspiration était à peu près tarie pour Jules Romain. Il n'y a donc pas lieu de le soupçonner d'avoir eu la moindre part à cette œuvre grandiose qui demandait un genre d'élan dont il était incapable ; mais il s'est dédommagé dans les autres fresques de la troisième voûte, particulièrement dans celle où il a représenté, par pure ostentation anatomique, les trois fils de Noé travaillant dans un état de nudité complète à la construction de l'arche.

Avec Abraham s'ouvre l'ère patriarcale qui participe à la fois du caractère héroïque et du caractère sacerdotal. Dès le début, on trouve ce mélange ou plutôt ce contraste dans la scène imposante qui se passe entre Melchisédec et Abraham vêtu, hélas! comme un guerrier de la colonne Trajane. Dans les

deux fresques suivantes, le patriarche paraît prosterné d'abord devant Dieu qui lui montre les étoiles, symbole de sa postérité, ensuite devant les trois messagers célestes qui forment un groupe auquel on ne peut rien comparer dans l'antiquité, si ce n'est peut-être celui des trois Grâces. Ici ce n'est pas seulement la main du maître, c'est aussi son pinceau qui se montre dans cette œuvre de prédilection à laquelle il avait préludé par une esquisse originale formant aujourd'hui un des plus précieux trésors de la collection Albertine. Les autres fresques de la même voûte ont été peintes par un disciple ; mais ce disciple, au lieu d'être Jules Romain, dessinateur plus fougueux et plus énergique, est probablement François Penni, dont les couleurs plus riches et mieux balancées ne choquent plus les yeux par la crudité des tons et par le défaut de transparence dans les teintes rougeâtres de la carnation.

L'histoire d'Isaac et de Rébecca, dans la cinquième voûte, est beaucoup moins attrayante, et l'on serait étonné d'y trouver l'épisode trop pastoral des deux époux chez Abimélech, si une composition exactement semblable dans le palais de Mantoue, ne nous autorisait à voir dans l'une et dans l'autre le produit de la vulgaire imagination de Jules Romain.

L'artiste se relève dans l'histoire de Jacob, plus riche en incidents poétiques et pittoresques auxquels s'adapte merveilleusement la touche délicate et fine de Pellegrino de Modène, surtout quand il peint la vision de Jacob et la lumière dans laquelle se dresse

l'échelle mystérieuse avec les anges qui montent et qui descendent. Après ce rêve symbolique sur lequel l'art vulgaire aurait eu peu de prise, nous trouvons une véritable idylle, avec un paysage ravissant sur lequel se détache la figure plus ravissante encore de Rachel, dont la pose, le profil et le regard accusent, outre l'intervention plus directe du maître, l'imitation libre de quelque modèle antique. Enfin le retour de Jacob en Chanaan avec toute sa famille qui compte des enfants de tout âge, nous présente une des scènes les plus touchantes et les plus animées de la vie patriarcale, mais aussi une de celles qui demandaient le plus impérieusement une parfaite intelligence des nuances dans l'expression diversifiée des caractères.

L'histoire de Joseph, qui tient à la fois du drame et de l'idylle, débute par une des plus belles compositions de Raphaël, celle où il le représente racontant à ses frères les deux songes qui présagent sa grandeur future. L'artiste avait essayé d'autres combinaisons moins heureuses avant d'adopter celle que la gravure nous a transmise et qui ne dut pas être entièrement exécutée par Jules Romain; car il y a dans plusieurs parties une telle délicatesse de touche et des effets de lumière si bien ménagés, qu'il est impossible de n'y pas reconnaître la main du maître. On la reconnaît encore dans certains détails des trois autres fresques de la même voûte, particulièrement dans la dernière où l'esclave devenu prophète change subitement de rôle et d'attitude et

fait comprendre, par son geste, la portée de ses prédictions.

Si l'histoire de Joseph participe de l'idylle et du drame, celle de Moïse est une véritable épopée, la seule qu'on puisse appeler une épopée divine, car c'est la seule où l'intervention de Dieu soit directe, visible et permanente, mais sans rien retrancher de l'héroïsme des agents secondaires dans les longues épreuves qu'ils ont à subir. Ici Jules Romain s'efface pour faire place à Perino del Vaga ou à Raphaellino del Colle, et cette substitution donnerait presque le droit de soupçonner que le maître, fatigué de la multiplicité de ses tâches, ne mettait plus la même importance au parfait accomplissement de celle-ci.

On retrouve encore l'empreinte de son génie dans les huit compositions qui se rapportent à l'histoire du grand législateur, particulièrement dans celles qui représentent *Moïse sauvé des eaux*, *le Buisson ardent*, *le Passage de la mer Rouge* et *l'Adoration du Veau d'or;* mais cette empreinte, dejà moins manifeste dans les deux dernières fresques de la neuvième voûte, va s'affaiblisant de plus en plus dans celles qui ont pour sujet l'entrée dans la Terre promise, l'histoire de David et celle de Salomon, jusqu'à ce qu'enfin elle disparaisse entièrement dans les quatre compositions empruntées au Nouveau-Testament et qui furent probablement terminées après la mort de l'artiste. Cette conjecture n'est pas seulement une justice envers sa mémoire, c'est encore un

soulagement pour ses admirateurs qui, après avoir parcouru, avec un enthousiasme décroissant, cette série de peintures ou de chapitres qu'on appelle la Bible de Raphaël, se trouve en face du tableau de *la Cène* dans la dernière voûte, tableau si inférieur, tant pour l'ordonnance que pour les types, au magnifique dessin qui nous a été conservé par la gravure de Marc-Antoine [1].

Cette multiplicité de tâches aurait épuisé dès lors les forces physiques de l'artiste, s'il n'avait pas eu à son service des auxiliaires dévoués sur l'intelligence desquels il pouvait compter, tant qu'il ne leur demanderait pas de dépasser la région moyenne des inspirations; mais leur collaboration lui était d'un médiocre secours pour ses fonctions d'architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre et pour celles d'intendant général des fouilles et des antiquités de Rome. D'un côté, il fallait comparer entre elles et avec les monuments des siècles passés les combinaisons les plus propres à donner au temple projeté un caractère de grandeur qui répondît à sa destination comme capitole de Rome chrétienne. De l'autre, il s'agissait, non-seulement de constater des découvertes et de fournir des matériaux à l'érudition archéologique, mais aussi de mesurer les ruines, pour dresser le plan et la coupe

1. Le travail le plus complet et le plus compétent qui ait été fait sur les loges de Raphaël est celui de M. Gruyer, que ses études spéciales ont mis à même d'envisager son sujet sous le point de vue technique aussi bien que sous le point de vue historique et religieux.

des édifices, de manière à pouvoir ressusciter approximativement l'antique cité des Césars.

Sans examiner jusqu'à quel point Raphaël pouvait être doué du génie de reconstruction, il est impossible de ne pas déplorer ce stérile emploi de ses facultés synthétiques et de ne pas regretter les chefs-d'œuvre que nous pourrions avoir à la place de ses dessins architectoniques et de ses commentaires sur Vitruve. Mais ces études étaient alors celles qui le passionnaient le plus, et comme la passion de Léon X s'accordait parfaitement avec la sienne, la catastrophe à laquelle devait aboutir l'épuisement graduel de ses forces devenait chaque jour plus imminente.

Tout cela n'empêchait pas les membres du sacré collége, les grands et les petits souverains, et surtout les rejetons de la dynastie des Médicis, d'obséder le malheureux artiste par des instances contre lesquelles il n'avait de recours auprès d'aucune puissance terrestre. Le plus inexorable de ces persécuteurs était toujours l'usurpateur du duché d'Urbin, pour qui les œuvres d'art n'avaient d'autre charme que celui de préparer ou d'affermir son usurpation. Aussi Raphaël ne s'était-il pas fait scrupule d'en confier l'exécution partielle ou même totale à la main de ses disciples; mais il en était tout autrement du tableau de *la Transfiguration*, commandé par le cardinal Jules de Médicis pour une église de son diocèse de Narbonne, et auquel l'artiste se faisait un point d'honneur de travailler seul, d'abord pour donner un démenti solennel à ses détracteurs, ensuite pour soutenir la con-

currence avec Sebastiano del Piombo, chargé par le même cardinal de peindre le fameux tableau de *la Résurrection de Lazare.*

Les documents abondent aujourd'hui pour prouver à quel point l'existence de Raphaël fut tourmentée pendant les trois années d'angoisses qui précédèrent et préparèrent sa mort. Les plus précieux entre ces documents sont ceux qui ont été découverts dans les archives palatines de Modène, et qui nous montrent le petit souverain de Ferrare parlant tour à tour en admirateur et en despote, et suscitant au malheureux objet de son admiration une véritable persécution triennale, pour avoir une composition mythologique de sa main, sans préjudice des sculptures antiques qu'il voulait tenir de son choix. Dans le cours de cette longue négociation qui ne garda pas toujours le caractère diplomatique, le grand homme qui en est l'objet nous apparaît sous deux aspects bien différents. Tantôt nous le voyons, avec la conscience des hautes prérogatives que lui confère son génie, traiter de puissance à puissance avec le chef de la maison d'Este, et se rendre d'un accès difficile au négociateur officiel qui parle en son nom, tantôt nous le surprenons recourant, comme un débiteur insolvable, à des subterfuges indignes de lui, pour éluder les poursuites de son créancier. Il faut lire ces documents pour se faire une idée du spectacle navrant qu'ils mettent sous nos yeux et des tourments de corps et d'esprit par lesquels Raphaël expiait la gloire qui entourait déjà son nom et qui devait

rejaillir sur sa patrie et sur l'humanité tout entière.

Ce tableau que voulait le duc Alphonse, devait représenter son sujet de prédilection, le *Triomphe de Bacchus dans les Indes*. Pour calmer son impatience, Raphaël lui expédiait, en échange d'un à-compte de cinquante ducats, des cartons qu'il avait dessinés de sa propre main [1] et qui n'avaient besoin, pour valoir tout leur prix, que de trouver un appréciateur plus intelligent. Mais ce n'était pas pour un Saint Michel que le petit potentat envoyait ses ducats et ses sommations, c'était pour un Bacchus et surtout pour son cortége de Bacchantes dont il savourait d'avance les attitudes et les nudités. « Ce tableau, écrivait-il à son secrétaire Pauluzzi, chargé de poursuivre la négociation, ce tableau nous fait bien défaut, pour compléter notre cabinet. » Cette idée l'obsédait partout, même à Paris, pendant qu'il faisait la cour au roi de France pour recouvrer sur le Pape, qui en était détenteur, les villes de Modène et de Reggio. A son retour à Ferrare, il trouva les choses au même point où il les avait laissées, bien que les ouvrages qui avaient servi de prétexte aux délais sans cesse renaissants, eussent été expédiés à François Ier. En vain le duc voulut-il s'en prévaloir pour redoubler ses instances. Raphaël était absorbé par les

1. On lui envoya d'abord le carton de la fresque représentant le couronnement du pape Léon III, puis le carton du *Saint-Michel*, du Louvre, et enfin le carton du portrait de Jeanne d'Aragon par Jules Romain. Ces trois cartons ont été perdus.

préparatifs du carnaval, c'est-à-dire par la construction et la décoration d'un théâtre sur lequel devait se jouer, devant le Pontife et toute sa cour, une des comédies les moins édifiantes de l'Arioste[1].

Enfin le négociateur obtint une audience ; mais ce fut pour être éconduit par son interlocuteur qui se montra plus versé que lui dans les circonlocutions diplomatiques. Le tableau qui, depuis si longtemps, touchait à sa fin, n'avait pas même été commencé, et le chef d'une maison souveraine avait été le jouet d'une audacieuse mystification ! Alors éclatèrent les menaces qui, à cette distance, ne produisirent pas plus d'effet que les prières, non point par le mauvais vouloir de l'artiste, mais plutôt par la conscience de son épuisement dont les causes et les symptômes étaient trop visibles.

Les deux ouvrages qu'il avait alors le plus à cœur, étaient le portrait de son ami Balthasar Castiglione et la chapelle funèbre de son patron Augustin Chigi, qui devait le suivre de si près dans la tombe. La dette de l'amitié fut celle qu'il paya la première. Pour payer celle qu'il avait contractée envers lui-même et envers le cardinal Jules en peignant le tableau de la Transfiguration, il ne restait plus qu'à y ajouter quelques coups de pinceau, que l'absence de ce prélat permettait de différer. Ce répit venait d'autant plus à propos, que l'état d'Augustin Chigi devenait

1. Cette comédie a pour titre : *I suppositi* et avait été déjà jouée à Ferrare en 1512. Voir la curieuse lettre de l'envoyé Paulucci dans la *Gazette des beaux-arts*, mai 1863.

chaque jour plus alarmant et devait réveiller le remords dans l'âme de Raphaël sur la lenteur qu'il avait mise dans la construction de son mausolée. Ce remords dut être plus poignant quand le malade, pressentant sa fin prochaine, ordonna, par une disposition testamentaire du 16 août 1519, que les travaux de sa chapelle seraient achevés par le même artiste qui les avait commencés. Or cette date coïncide presque jour pour jour avec celle de la lettre dans laquelle l'envoyé du duc de Ferrare mande à son maître qu'il n'a pu ni pénétrer chez Raphaël, ni le rencontrer nulle part, et ce fut cette lettre qui donna lieu à l'explosion d'orgueil et de colère dont nous avons parlé plus haut.

La mort imminente d'un tel patron ne pouvait que renforcer, dans l'ami qui lui devait tant, la susceptibilité maladive qu'on remarquait en lui, depuis qu'il avait succédé à Bramante dans la direction des travaux de Saint-Pierre [1]. Désormais la tâche qu'il avait à remplir dans l'église de Sainte-Marie du Peuple devenait pour ainsi dire sacrée, et l'on peut croire que ce fut à la fois une de ses plus chères et de ses plus sombres préoccupations pendant le peu de jours qu'il lui fut donné d'y consacrer.

Ce monument funèbre, tel qu'il avait été conçu par le patron et par l'artiste, devait être, pour ce dernier, une belle occasion de déployer l'universalité de

1. Le correspondant parle de susceptibilités jalouses et d'une certaine amertume qu'on a remarquée dans Raphaël.

siècle. Car ce n'est pas seulement l'harmonie des tons qui a été compromise, c'est aussi l'expression dans ses nuances les plus délicates. A quoi il faut ajouter que les retouches ne s'appliquaient pas à des œuvres peintes originairement par Raphaël lui-même. On retrouvait partout le dur pinceau de Jules Romain, son disciple favori, et personne ne croyait qu'il pût faillir en imitant la touche de son maître.

Quoi qu'il en soit, la tradition dit que François Ier fut transporté d'admiration à la vue du tableau de *Saint-Michel*, et l'on comprend facilement ces transports, pour peu qu'on se figure l'impression qu'il devait produire quand il était dans toute sa fraîcheur. Outre que rien de pareil ne se trouvait parmi les acquisitions royales, le monarque était flatté de cette allusion à un ordre de chevalerie dont il était fier, bien que cet ordre eût été fondé par le moins chevaleresque de ses prédécesseurs.

L'accueil enthousiaste fait à ces deux trésors valut à leur possesseur, ou plutôt à sa sœur, Marguerite de Valois, l'envoi d'un troisième qui se voit également dans la collection du Louvre, mais tellement défiguré par les retouches et tellement indigne du maître dont il porte le nom, qu'il faut être averti de son origine pour avoir la pensée de s'y arrêter. Je veux parler du tableau de *Sainte-Marguerite*, auquel Raphaël n'avait pas donné un seul coup de pinceau et qui avait, dans l'intention du donataire, la même destination diplomatique que les autres. Il en faut dire autant du portrait de Jeanne d'Aragon, l'objet

pour pendant une figure du chevalier Bernin, c'est-à-dire du sculpteur dont le nom résume à lui seul la décadence italienne au dix-septième siècle[1].

Si l'artiste avait eu le don de pressentir sa mort prochaine, il aurait trouvé dans les deux tâches qui lui restaient à remplir un moyen de raviver, dans son âme, ses aspirations vers l'idéal ; car les dessins qu'il avait tracés pour la décoration de la chapelle mortuaire dont nous parlons, avaient exigé de lui des études et des méditations qui auraient pu porter leurs fruits, en lui rappelant les conditions des divers degrés de béatitude céleste et ce pur rayon de lumière sur lequel Béatrix faisait monter, de monde en monde, l'âme de son poëte bien-aimé ; en effet, c'était *le Paradis* de Dante interprété par un artiste digne de lui, qui avait fourni les matériaux pour l'ornementation de la coupole, et s'il fallait attribuer à quelqu'un le mérite d'avoir eu la pensée de puiser à cette source, ce ne serait certainement pas à un patron comme Augustin Chigi, qu'on serait tenté de l'attribuer.

Vasari, si indulgent pour Laurent de Médicis qui mourait alors des suites de ses débauches, n'a pas craint de flétrir la mémoire de Raphaël, en lui imputant le même genre de mort. Cette imputation était sans doute trop insignifiante aux yeux des écrivains

1. La preuve que Raphaël travailla avec le sculpteur Lorenzetto à la statue du prophète Jonas se trouve dans plusieurs écrivains du seizième siècle, cités par Gruyer. *Raphaël et l'antiquité*, vol. I, p. 428.

contemporains pour qu'ils en fissent la matière d'une controverse, et c'est seulement après le laps de plusieurs siècles qu'elle a trouvé d'énergiques contradicteurs[1], dont les arguments sont puissamment renforcés par le rapport de deux contemporains qui étaient sur les lieux, et dont l'un n'avait aucun intérêt à ménager la mémoire de celui qui l'avait si peu ménagé lui-même. Ce témoin impartial était l'envoyé du duc de Ferrare, ce même Pauluzzi, bien supérieur à son maître, auquel il ne parla cette fois, dans sa courte dépêche, que de la catastrophe qui a causé dans Rome un deuil universel, en lui enlevant *cet homme d'une valeur supérieure, qui a succombé à une fièvre continue et aiguë, après huit jours de souffrances*[2].

L'autre témoin était un noble Vénitien nommé Marc Antonio Michiel qui, dans sa lettre à son ami Marsilio, non-seulement ne fait aucune allusion à la calomnie si complaisamment recueillie par Vasari, mais donne à la maladie une durée de quinze jours, et décerne au défunt une sorte de canonisation, en disant que *son âme est partie pour contempler les édifices du ciel, qui ne sont pas sujets à la destruction.* L'idée de faire consister la béatitude dont pouvait jouir cette âme, dans la contemplation du type éternel du beau, ne venait sérieusement à personne, pas même au soi-disant platonicien Bembo, l'auteur

1. Voir Pungileoni, *Elogio storico di Raffaele*, p. 257-258.

2. Voir la lettre de Pauluzzi dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XIV, p. 454. L'autre se trouve dans Passavant, t. I, p. 282.

de la misérable épitaphe que tout le monde connaît. Ce qu'on regrettait surtout dans Raphaël, c'était l'antiquaire, brusquement interrompu dans son œuvre de reconstruction vitruvienne. Aussi apprenons-nous, par le même document, que ce furent surtout les savants qui portèrent le deuil de sa mort. On pourrait ajouter qu'à certains égards il fut leur victime, en tant que leurs encouragements, joints à ceux qui venaient de plus haut, imprimèrent à son activité devenue fébrile, la direction fatale qui devait aboutir à une fin prématurée.

Mais si l'on est en droit de repousser l'insinuation flétrissante qu'implique le récit de Vasari, il est impossible de nier que Raphaël n'ait été, comme chrétien encore plus que comme artiste, trop souvent infidèle aux pures traditions qu'il avait apportées de l'Ombrie. Nous avons déjà signalé les dangers auxquels était exposée la plus fragile de ses vertus pendant la première période de son séjour à la cour de Léon X. Des relations de plus en plus intimes avec des patrons comme Chigi et avec des disciples comme Jules Romain et Marc-Antoine, avaient rendu ces dangers encore plus imminents, et, les séductions du sophisme se joignant à celles de l'imagination, il s'était persuadé qu'une passion qui ne changerait pas d'objet serait un préservatif contre les orgies dégradantes dont il était témoin. L'objet de cette passion était-il vraiment digne de lui, et les remords n'en vinrent-ils jamais troubler la possession?

La meilleure réponse à la première de ces ques-

tions est le portrait si peu chaste de celle qui, sous le nom de Marguerite, avait si bien établi l'empire de ses charmes sur le cœur de Raphaël, qu'il n'a pas rougi de proclamer son servage en inscrivant son propre nom sur un bracelet d'or qu'elle porte en guise de trophée[1]. Une preuve encore plus irrécusable de l'ascendant qu'elle avait pris sur lui, se trouve dans plusieurs de ses compositions, sans excepter les compositions religieuses. Elle y figure tantôt comme une héroïne, tantôt comme une Sainte et quelquefois même comme une Madone. Seulement, dans ce dernier cas et même dans d'autres, l'artiste a eu soin de tempérer le feu du regard qui n'a rien de virginal, et de supprimer l'expression sensuelle de la partie inférieure du visage, ce qui prouve qu'il savait à quoi s'en tenir sur la valeur esthétique de ce type que son goût, naturellement délicat, ne pouvait s'approprier qu'en le décomposant.

Il n'est que trop vrai que la Madone de Saint-Sixte est un des produits de cette modification, et l'on ne saurait bien juger ce chef-d'œuvre qu'en tenant compte du double courant d'inspirations hétérogènes qui ont concouru à sa production. Ce dualisme n'existait pas pour le type de l'Enfant Jésus. Aussi l'adoration est-elle pour lui et l'admiration pour la Vierge.

1. Le nom de la Fornarina paraît, pour la première fois, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est prouvé que la femme aimée par Raphaël s'appelait Marguerite. Passavant croit que le portrait du palais Barberini et celui de la tribune de Florence ne diffèrent l'un de l'autre que par la date.

Ce fut la dernière que peignit Raphaël et par conséquent sa dernière prévarication en ce genre; mais son émancipation, par des moyens purement humains, était devenue impossible et son sacrifice ne fut consommé que sur son lit de mort, c'est-à-dire quand il lui restait à peine assez de vie pour le rendre méritoire. Les détails manquent sur l'emploi qu'il fit de ses moments lucides. Pour ceux qui s'inquiétaient du salut de son âme, ses dispositions testamentaires n'étaient pas toutes très-rassurantes[1]; car les plus favorisés, après sa propre famille, étaient précisément ceux dont l'exemple ou la complicité l'avait engagé le plus avant dans la voie qu'on lui avait signalée comme *la voie de la perdition*. C'était Marguerite qu'il voulait consoler par une dot, c'était Jules Romain, le plus dépravé de ses disciples, c'était enfin le cardinal Bibbiena, à qui il léguait sa maison et au service duquel il avait plus particulièrement souillé son imagination et son pinceau[2].

Quoi qu'il en soit, il est certain, de l'aveu même de Vasari, que la confession fut accompagnée de signes de contrition (*confesso e contrito*) et que l'approche de son heure suprême raviva dans le moribond son culte de prédilection pour la Sainte Vierge, dont il voulut que la statue en marbre servît non-seulement

1. Un legs spécial avait pourvu au payement d'une messe mensuelle, à perpétuité, dans la chapelle qu'il avait fondée.

2. Je veux parler des peintures, aujourd'hui couvertes, que ce cardinal avait fait exécuter à Raphaël dans sa chambre de bain, au Vatican.

d'ornement, mais de sauve-garde à son tombeau. Tout concourait à rendre cette scène finale émouvante et solennelle. Outre sa coïncidence avec les cérémonies lugubres de la semaine sainte, il y en avait une autre dont les imaginations même les moins superstitieuses avaient été frappées : un écroulement partiel du palais pontifical en avait chassé le pape et toute sa cour, et tel était l'empire des pressentiments auxquels on était en proie, qu'on voulut voir dans cet accident un avertissement miraculeux de la catastrophe qu'on redoutait et qui eut lieu en effet dans la nuit du vendredi saint. C'était l'heure des méditations nocturnes sur le grand mystère de la croix, et il est permis de croire qu'il y eut des âmes pieuses en qui ce rapprochement redoubla la ferveur de leurs prières.

Le lendemain, la consternation fut universelle et le pontife lui-même ne put retenir ses larmes. Mais ce fut dans la chambre mortuaire que se passa la scène la plus déchirante. On y voyait d'un côté la froide dépouille de celui qu'on pleurait, et de l'autre, le tableau non achevé de la Transfiguration ; et *personne*, dit Vasari, *ne pouvait regarder alternativement ces deux objets, sans que son âme fût brisée par la douleur*.

On comprend que la jouissance esthétique dut être pour peu de chose dans le mélange de sentiments que les assistants éprouvaient devant ce dernier chef-d'œuvre d'un génie qui avait été si fécond. On comprend encore mieux que la critique, et surtout la cri-

tique malveillante, n'ait pas osé franchir le seuil de ce sanctuaire funèbre où il n'y avait de place que pour les regrets inconsolables et pour l'admiration sans bornes. C'est à cette impression profonde et unanime qu'il faut faire remonter la tradition presque superstitieuse qui, depuis trois siècles, attribue à l'artiste une sorte d'infaillibilité dans la composition de ce tableau, comme s'il était le produit d'inspirations spéciales, analogues à celle du cygne, quand il module son dernier chant. Que cette appréciation traditionnelle soit une justice ou une illusion, il y aurait une sorte d'impiété à la démentir et à ne pas tenir compte de tous ces souvenirs, quand on se trouve en présence de l'œuvre privilégiée qui a reçu, devant le cercueil de son auteur, ce nouveau genre de consécration. Il en est de même, quand on se trouve en présence de son tombeau qui fut placé, sur sa demande expresse, sous la voûte du Panthéon devenu, depuis Boniface IV, l'église de Sainte-Marie-des-Martyrs, et se prêtant, par cette double dénomination, au double culte de Raphaël pour les monuments antiques et pour la Vierge, protectrice de son enfance.

Quant à ses disciples, telle fut leur décadence, au point de vue des inspirations, que l'appréciation de leurs œuvres n'appartient plus à l'histoire de l'art chrétien.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE XXIII.

École vénitienne. 1

Première période. — Influence des artistes de Trévise et de Padoue. — Guariento, Altichieri, Avanzi, Giusto, Squarcione, Mantegna.

CHAPITRE XXIV.

École de Bellini. 53

CHAPITRE XXV.

L'École vénitienne dans sa pleine floraison. 133

Giorgione, Pordenone, Palma, Titien, Bonifazio, Paris Bordone, Paul Véronèse, Tintoret.

CHAPITRE XXVI.

École romaine. 340

Michel-Ange.

CHAPITRE XXVII.

Suite de l'École romaine. 432

Raphaël.

FIN DE LA TABLE.

9031. — IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

T